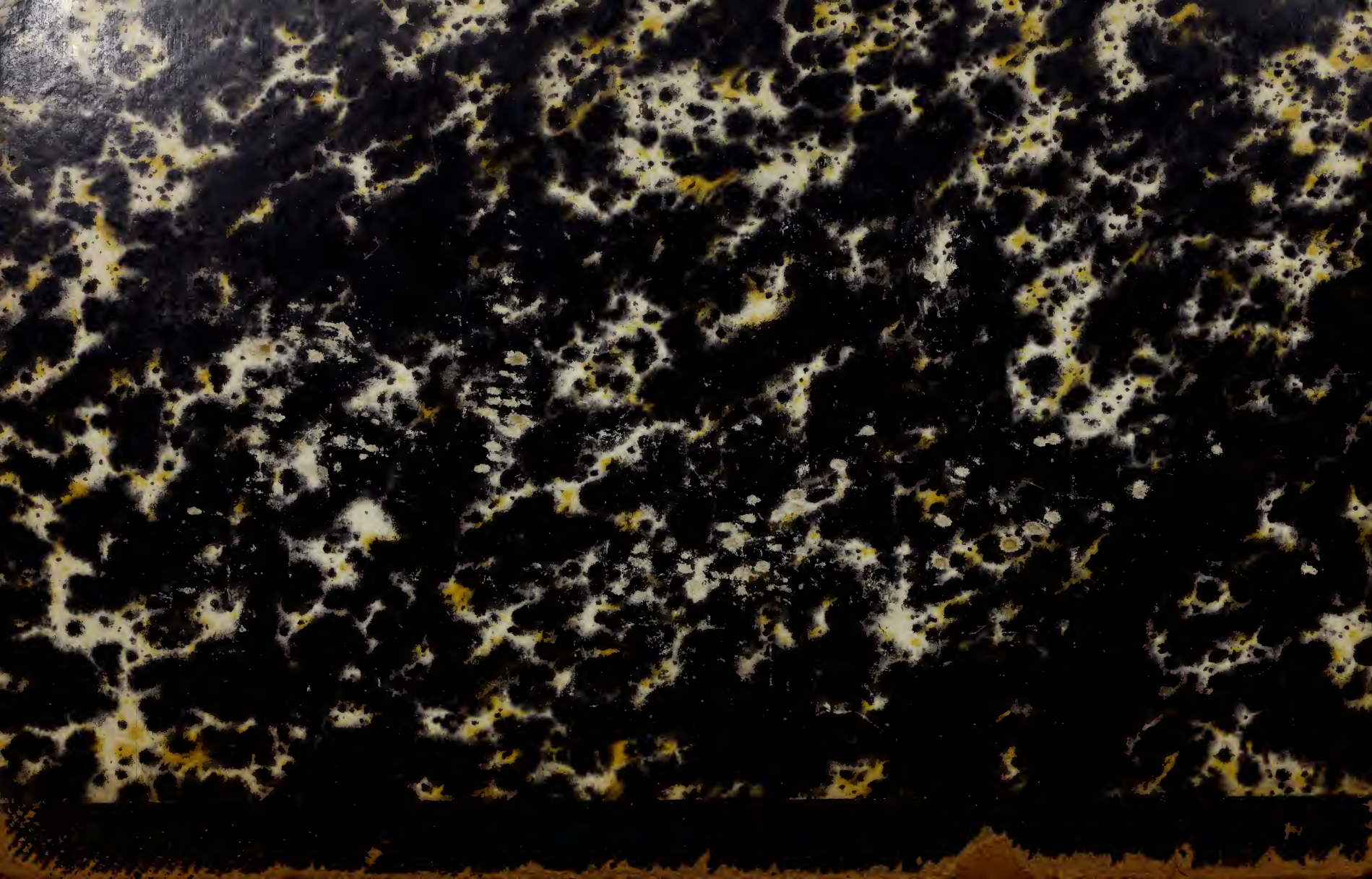


GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN PLASTIK

FÜR

KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE

VON

J. OVERBECK

ZWEITE UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE

ERSTER BAND

MIT ILLUSTRATIONEN GEZEICHNET VON H. STRELLER UND JUL. KOCH
GESCHNITTEN VON J. G. FLEGEL

LEIPZIG
J. C. HINRICHS'SCHE BUCHHANDLUNG
1869

Das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen ist vorbehalten.

MEINEM LIEBEN SCHWAGER

HERRN PROF. FRANZ REULEAUX

DIRECTOR DER GEWERBEAKADEMIE IN BERLIN

UND MEINEN WERTHEN FREUNDEN

HERRN D. HEINRICH LEBERECHT FLEISCHER

PROFESSOR IN LEIPZIG

UND

HERRN FRANZ VON PULSZKY

DIRECTOR DES NATIONALMUSEUMS IN PEST

ZUGEEIGNET.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/geschichtedergri01over_0

VORWORT.

Die erste Auflage dieses Buches habe ich aus Gründen, die nicht hieher gehören, ohne Vorwort in die Welt gehn lassen; dieser zweiten ein kurzes Geleitswort mitzugeben veranlaßt mich zunächst der folgende Umstand. In der Vorrede zum zweiten Bande seiner Geschichte der griechischen Künstler hat Brunn mich der ungebührlichen Ausbeutung seiner Arbeit bezichtigt; ich habe diese Anklage in den N. Jahrbüchern für Philologie und Paedagogik 1859. Bd. LXXX. II. Abth. S. 567 ff. zurückgewiesen, ohne daß darauf eine Antwort erfolgt wäre. Seitdem sind zehn Jahre in's Land gegangen; wir Beiden sind uns mehr als ein Mal freundlich begegnet, bei mir — und ich hoffe auch bei Brunn — ist kein Groll mehr vorhanden und ich muß den ganzen Zwischenfall nur erwähnen, weil ich mir selber schuldig bin, da Brunns Angriff in einer Vorrede zu einem Buch eine bleibende Stätte gefunden hat, an einer ähnlichen Stelle auf den Journalartikel hinzuweisen, welcher meine Entgegnung und Abwehr enthält.

Was sodann diese neue Auflage selbst anlangt wird Jeder, der sie (was die beigefügten Seitenzahlen der ersten Auflage erleichtern) mit der älteren vergleichen mag, sich leicht überzeugen können, daß sie eine von Ort zu Ende durchgearbeitete, wesentlich vermehrte und, wie ich hoffe, auch verbesserte sei. Für die schriftlichen Zeugnisse des Alterthums bot mir meine Sammlung derselben: „Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, Leipzig 1868", welche ich im Texte dieses Buches mit der Sigle SQ. angeführt habe, eine feste Unterlage; von den Monumenten habe ich auf meinen seit der Herausgabe der ersten Auflage unternommenen Reisen manche, die ich früher nur

aus Abgüssen und Abbildungen kannte, im Original kennen gelernt und dadurch auf mehren Punkten ein selbständiges Urteil gewonnen, auf denen ich früher von dem Urteil Anderer abhängig war. Über die Auswahl der in mein Buch aufgenommenen Denkmäler habe ich mich in diesem selbst ausgesprochen; ich hoffe keines von wirklich entscheidender Bedeutung übersehn zu haben; nur das archaische Relief von Larissa in Thessalien, welches Heuzé im Junihefte des Journal des Savants von 1868 unter dem etwas wunderlichen Titel: „l'Exaltation de la fleur" publicirt hat, und dessen richtige Erklärung wohl noch gefunden werden soll, ist mir leider zu spät bekannt geworden, um seines Ortes als ein wichtiges Denkmal nordgriechischer Kunst eingefügt werden zu können. Bei dem erfreulicher Weise auf dem Gebiete der antiken Kunstgeschichte grade jetzt herrschenden regen Eifer, welcher immer neue Entdeckungen und Ansichten zu Tage fördert, wird dies vielleicht bald nicht mehr das einzige peccatum omissionis sein; allein man muß mit einem Buche ja doch einmal abschließen, und so wie ich Kekulés Schriftchen über die Balüstrade des Nike-Apterostempels, Leipzig 1869 und Conzes vielfach anregende wenn auch nicht selten Bedenken und Widerspruch erregende „Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik", Halle 1869 nur noch während des Druckes benutzen, Michaelis' vielversprechende Publication des Parthenonfrieses nicht abwarten konnte, so mag vielleicht in kurzer Zeit durch noch andere Monographieen auf diesen und jenen Theil der Kunstgeschichte neues Licht geworfen werden, so daß man nur hoffen darf, der Grundriß des ganzen Baues werde sich als richtig erweisen. Auf einigen Punkten ist grade in der neuesten Zeit ein Schwanken eingetreten, welches vielleicht sehr bald zu einer neuen, besser als die bisherige begründeten Ansicht führen wird; so z. B. in der Frage um den polykletischen Doryphoros und der nahe mit dieser zusammenhangenden über die ephesischen Amazonenstatuen. Auf anderen Punkten ist über neu aufgestellte Ansichten das letzte Wort wohl noch nicht gesprochen; so z. B. bekenne ich über die von Friederichs und Brunn geforderte Umstellung in der westlichen Giebelgruppe von Aegina nach Einsicht in die Brunn'sche Publication der umgestellten Gruppe (in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. v. 1868. II.) wieder zweifelhafter geworden zu sein, als ich es bei der Abfassung des Textes war. Ich habe es unter diesen Umständen für geboten erachtet in der Fig. 15 beide Anordnungen der Gruppe, die neue genau nach Brunns Tafel, mitzutheilen, um jedem Leser ein eigenes Urteil zu ermöglichen.

Die Künstlernamen habe ich in ihrer griechischen Form gegeben ohne mich bei denen der allbekannten Meister bis zu einem „Pheidias“ und „Polykleitos“ zu versteigen, zu Formen, die in letzter Consequenz auch zu einem „Athenai“ für Athen führen würden. Auch mit dem ae für ai habe ich geglaubt der überall in Deutschland, nicht blos hier in Sachsen, gäng und gebe Aussprache des Griechischen im deutschen Context eine Concession machen zu sollen. Die Götter und Heroennamen habe ich einfach in ihrer griechischen Form gesetzt ohne ihnen eine römische Paraphrase beizufügen, überzeugt, daß die Leser dieses Buches entweder ohne Weiteres wissen, wer Zeus, Hera, Athene, Dionysos und Aphrodite seien oder daß sie sich schlimmsten Falles ohne sonderliche Mühe in den Besitz sothaner Wissenschaft versetzen können. Weiter aber bin ich der Meinung, daß es Zeit sei, mit dem Unwesen des Gebrauchs lateinischer Götternamen in griechischen Verhältnissen ein Ende zu machen oder nach Kräften darauf hinzuwirken, daß diesem Unwesen gesteuert werde, nicht allein weil diese lateinischen griechischen Götternamen nach der höheren Töchterschule schmecken und weil es ja bekanntlich nicht wahr ist, daß die römischen und griechischen Götternamen und Gottheiten einander schlechthin decken, sondern weil durch den nicht rein durchführbaren Gebrauch der römischen Namen selbst die besten Gelehrten und gute Stilisten zu solchem Mischmasch verleitet werden, wie z. B. im Parthenongiebel „Minerva“ mit „Poseidon“ streiten zu lassen, im Friese desselben Tempels „Venus“ und „Amor“ mit „Peitho“ und weiter mit „Zeus, Hera, Nike, Demeter“ u. s. w. zu verbinden, „Amor“ den Blitz des „Zeus“ in die Hand zu geben oder die „Venus“ Pandemos, die „Minerva“ Ergane oder Promachos, die „Juno“ Teleia, die „Diana“ Agrotera und eine Reihe dergleichen hybride Sprachmonstra vorzuführen, was in seiner Consequenz dahin führen kann, von den „Minervenidolen Athens“ zu reden, wenn man u. A. von Phidias' Athenestatuen handelt.

Über den Gebrauch der Worte „Naturalismus“ und „Realismus“ hat mich Ernst Förster in seiner Anzeige der ersten Auflage meines Buches in Prutz' Deutschem Museum von 1859. Nr. 1. S. 16 ff. interpellirt. Wenn er behauptet, ich wende diese Worte anders an, als es gebräuchlich sei, so muß ich das im Allgemeinen zugeben, ich thue es aber in der auch jetzt festgehaltenen Überzeugung, daß der allgemeine Sprachgebrauch falsch sei, stehe auch nicht ganz allein, wie denn z. B. Kugler, Kunstgeschichte S. 660 u. 697 die Worte wie ich gebraucht. Wenn Förster aber weiter verlangt, ich habe über meine Anwendung

dieser termini technici und die Art, wie ich sie verstanden wissen wolle, mich erklären müssen, so mache ich darauf aufmerksam, daß ich dies nicht versäumt habe, und bitte in dieser Beziehung z. B. S. 188 und S. 338 f. (S. 170 und S. 300 der ersten Aufl.) zu vergleichen.

Leipzig den 27. März 1869.

Overbeck.

INHALTSÜBERSICHT.

Seite

EINLEITUNG 1

Bedeutung der Antike und der antiken Plastik insbesondere S. 1—4. Vorzüge der geschichtlichen Darstellung S. 4—6. Aufgabe der Kunstgeschichtsschreibung S. 6—7. Quellen der Kunstgeschichte, schriftliche und monumentale S. 7—9. Periodengliederung S. 9—10.

Erstes Buch. Älteste Zeit 11

ERSTES CAPITEL. Die Anfänge der bildenden Kunst in Griechenland und die Frage über ihren einheimischen oder fremdländischen Ursprung 13

Urzeit: die Sage und deren Kritik S. 13 f. Die Hypothese von der Herleitung der griechischen Kunst aus Aegypten und dem Orient S. 15 ff. Die Annahme von einem tausendjährigen Stillstande der Kunstentwickelung S. 17. Aussprüche alter Schriftsteller, die Herleitung der Kunst aus Aegypten betreffend und Kritik derselben S. 17—20. Vergleichung der erhaltenen Denkmäler S. 20 ff. Die principiellen Unterschiede zwischen der aegyptischen und der griechischen Kunst S. 22—24. Angebliche Vergleichungspunkte S. 24—27. Das Verhältniß der griechischen Kunst zur asiatischen S. 27 ff. Die principiellen Unterschiede zwischen der assyrischen und der griechischen Kunst S. 28 f. Zusammenhang zwischen beiden und die nothwendige Beschränkung in der Annahme dieses Zusammenhanges S. 29.

ZWEITES CAPITEL. Die älteste sagenhafte Kunst und die erhaltenen Monumente der vorhistorischen Zeit in Griechenland 30

Die Kyklopen S. 30 f. Die Daktylen und Telchinen S. 31 f. Vordaedalische Götterbilder S. 32 f. (Peirasos S. 33). Daedalos S. 34—36. Die mykenaeischen Löwen S. 36—38. Die Niobe am Berge Sipylos S. 38. Roheste Figürchen aus Marmorsplittern S. 38 f.

DRITTES CAPITEL. Die Kunst des heroisch-homerischen Zeitalters 39

Homers Gedichte als kunstgeschichtliche Quelle S. 39—41. Von der Zeit, die Homer schildert S. 41 f. Götterbilder S. 42 f. Andere freistehende Rundbilder S. 43 f. Ornamentirte Geräthe S. 44 ff. Der Schild des Achilleus S. 46. Der Schild des Herakles (nach Hesiod) S. 47 f. Stil dieser Kunstwerke S. 49 f. Technik u. s. w. S. 50—52.

Anmerkungen zum ersten Buch 53

Zweites Buch. Alte Zeit 58

ERSTES CAPITEL. Die Übergangszeit 59

Fortentwickelung der Kunst nach Homer bis zur historischen Zeit S. 59—62. Die Lade des Kypselos S. 62—65. Erweiterung des Kreises der Kunst S. 65 f.

ZWEITES CAPITEL. Neue Anfänge, Erfindungen und Erweiterungen der Kunst . . . 66

Verbesserungen der Thonplastik durch Butades S. 67 f. Erfindung der Löthung des Eisens durch Glaukos S. 68. Erfindung des Erzgusses durch Rhoikos und Theodoros und die Werke dieser Meister S. 69—72. Anfänge der Marmorsculptur S. 72 ff. Melas und die chiischen Künstler nach ihm S. 72—75. Bupalos und Athenis S. 73—75. Dipoinos und Skyllis von Kreta S. 75—77, ihre Schule S. 77—79. Smilis von Aegina S. 79. Gitiadas von Sparta S. 80 f. Bathykles und sein Werk, der Thron des Apollon in Amyklae S. 81—84.

Seite

DRITTES CAPITEL. Die erhaltenen Sculpturen dieser Zeit 85
Die ältesten Metopen von Selinunt S. 88—89. Stelenreliefe von Sparta S. 90. Die alten Marmorbilder des Apollon; der Apollon von Tenea S. 91—94. Die milesischen Statuen S. 94—96. Die Reliefe von Assos S. 96—98. Relief von Samothrake S. 98. Rückblick S. 99—101.

VIERTES CAPITEL. Die Zeit der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst. Ol. 60—80 102
Das Auftreten eines persönlichen Stiles einzelner Künstler S. 102. f. Die Entwickelung in Politik und Litteratur S. 103. Künstlergeschichte dieser Zeit S. 103 ff.

1. Argos S. 104 ff. Chrysothemis und Eutelidas S. 104. Ageladas S. 104 f. Aristomedon, Glaukos und Dionysios S. 105 f.
2. Sikyon S. 106 ff. Kanachos S. 106 ff. (Nachbildungen des Apollon von Kanachos S. 107—109). Aristokles S. 109 f.
3. Aegina S. 110 ff. Kallon S. 110. Onatas S. 110 ff.
4. Athen S. 113 ff. Endoios S. 114. Antenor; Amphikrates S. 114. Hegias (Hegesias) S. 115. Kritios und Nesiotes S. 115 f. (Nachbildungen der Gruppe der Tyrannenmörder von diesen beiden Künstlern S. 115—119). Altattische Werke unbekannter Meister S. 119.
5. Die übrigen Städte des Mutterlandes S. 120 f. Elis. Korinth S. 120. Theben S. 121

FÜNFTES CAPITEL. Die erhaltenen Monumente 122
Über die Anordnung der Monumente S. 122 f.

1) Datirte, datirbare und local bestimmte Monumente S. 123—160.
   a) Aegina S. 124—133. Die Giebelgruppen des Athenetempels S. 124—132. Thonrelief S. 133.
   b) Die Peloponnes, Relief von einem korinthischen Tempelbrunnen S. 133—136.
   c) Attika S. 137—140. Sitzende Athenestatue S. 137 f.; kalbtragender Hermes S. 138 f.; Aristokles' Grabstele des Aristion S. 139 ff.; wagenbesteigende Frau S. 141 ff.; verwandtes Bruchstück S. 143; Kränzung des Kitharoeden Apollon durch Athene S. 143.
   d) Hellas oder Nordgriechenland: Grabstele von Orchomenos S. 144.
   e) Großgriechenland und Sicilien S. 145 ff. Jüngere Metopen von Selinunt S. 145 f. Bronzestatuette aus Lokris S. 146. Metopenfragmente aus Paestum S. 146. Orestesrelief von Aricia S. 146 f.
   f) Die Inseln des Archipelagus S. 148 ff. Terracottareliefe von Melos S. 148—151. Terracotta von Tenos S. 151, Marmorrelief von Thasos S. 151—153.
   g) Kleinasien. Das Harpyienmonument von Xanthos S. 154 ff. Das s. g. Leukothearelief Albani S. 158 f.
2) Originalwerke ohne bekanntes Local S. 160—168. Bronzestatue des Apollon im Louvre S. 160 ff. Männl. Marmorstatue Strangford S. 162. Sterbende Amazone in Wien S. 163 f. Büste des s. g. Pherekydes in Madrid S. 164 f. Weibl. Porträtkopf Borghese S. 165. Relief im Vatican S. 165. Archaische Bronzefiguren S. 166 ff.

Hieratisch-archaistische Sculpturen S. 168—180. Motive und Perioden der Nachbildung von Kunstwerken S. 168 f. Begriff des Stiles und der Manier S. 170. Kennzeichen der Nachahmung S. 170. Viergötterbasis in Athen S. 170 f. Artemis in Neapel S. 171 f. (Polychromie der alten Sculptur S. 173). Athenestatue in Dresden S. 173 f. Athenestatue Albani S. 174. Apollonstatue im Museo Chiaramonti S. 174. Lanzenschwingende Athene aus Herculaneum S. 175. Zwei Statuen der sitzenden Penelope im Museo Pio-Clementino und im Museo Chiaramonti S. 175 f. Archaistische Reliefe

Seite

S. 176 ff. Der borghesische s. g. Altar der Zwölfgötter S. 176. Zeus' und Heras Hochzeit, Relief der Villa Albani S. 177. Capitolinisches Puteal S. 177. Altar aus der Cavaceppischen Sammlung in Rom S. 177. Dresdener Dreifußbasis S. 178 f. Relief mit Apollon als siegreichem Kitharoeden S. 180.

SECHSTES CAPITEL. Die letzten Vorstufen der vollendeten Kunst 181

Pythagoras von Rhegion S. 181 ff. (Begriff der Symmetrie und des Rhythmus S. 184; Nachbildungen von Pythagoras' hinkendem Philoklet S. 185). Myron von Eleutherae S. 185 ff. (Chronologie S. 185, Aufzählung seiner Werke S. 185 f.; Technik S. 186; Kunstcharakter S. 187 f.; Beschreibung seiner bekannteren Werke S. 188 ff.; Nachbildung seines Diskoswerfers S. 189 f.). Kalamis von Athen (?) S. 192 ff. Chronologie S. 193. Werke S. 193 f. Nachbildungen seines Hermes Kriophoros S. 193 f. Kunstcharakter S. 194 ff. Rückblick S. 196 ff.

Anmerkungen zum zweiten Buch 200

Drittes Buch. Die Zeit der ersten großen Kunstblüthe 213

Einleitung 214

Politischer Aufschwung der Nation S. 214 ff. Aufschwung der Kunst, besonders in Athen S. 217 ff. Kimons Bauten S. 217 f. Perikles' Bauten S. 218 f. Ausbreitung der Plastik S. 219 f.

Erste Abtheilung. Athen 220

ERSTES CAPITEL. Phidias' Leben und Werke 220

Sein Leben S. 220 ff. Seine Werke S. 222 ff. Delphische Gruppe S. 222. Die kolossale eherne Athene (s. g. Promachos) S. 223. Athene Parthenos S. 224 ff. Der panhellenische Zeus in Olympia S. 228 ff. Sonstige Werke S. 233.

ZWEITES CAPITEL. Technik und Kunstcharakter des Phidias 233

Erzguß und Toreutik S. 234. Goldelfenbeintechnik S. 234 f. Kunstcharakter S. 236 ff.

DRITTES CAPITEL. Schüler und Genossen des Phidias 240

Alkamenes S. 240 ff. Seine Werke; die von ihm ausgeprägten Idealtypen S. 241. Sein Dionysos S. 242. Vermuthete Nachbildung seines Pentathlos S. 244 f. Die westliche Giebelgruppe des Zeustempels in Olympia S. 245 ff. (die östliche Giebelgruppe desselben Tempels, von Paeonios S. 245 f.). Agorakritos S. 248 f. Kolotes S. 249 f. Theokosmos S. 250. Thrasymedes S. 250. Kalamis' Schüler Praxias S. 251.

Die erhaltenen Monumente Athens 251

VIERTES CAPITEL. Andeutungen der Gesetze der architektonischen Ornamentsculptur. 251

Daß von der älteren attischen Schule nur architektonische Sculpturen uns erhalten sind S. 251. Skizze der äußeren Erscheinung eines griechischen Tempels S. 252. Die für Sculpturenschmuck bestimmten Theile S. 252 ff. (die Metopen S. 253 f.; der Fries S. 255 ff.; das Giebelfeld S. 257 ff.). Die Correlation zwischen dem Sculpturenschmuck und dem Tempel selbst oder der darin verehrten Gottheit S. 258.

FÜNFTES CAPITEL. Die Sculpturen am sogenannten Theseustempel 259

Benennung und Entstehungszeit dieses Tempels S. 259. Die Metopen S. 259 ff. Die Friese: der westliche S. 262 ff.; der östliche S. 266 ff.

SECHSTES CAPITEL. Der plastische Schmuck des Parthenon 269

Bedeutung des Parthenon S. 269 f. Geschichte desselben S. 270 f.

1. Die Giebelgruppen S. 273 ff. Die Grundlagen unserer Darstellung: die erhaltenen Reste, die Zeichnungen Carreys, die Notiz des Pausanias S. 273 f. Der Westgiebel S. 274 ff. Der dargestellte Mythus S. 274. Der dargestellte Moment und die Anordnung der Figuren und Gruppen S. 275 ff. Skizze einer Restauration S. 276. Der Ostgiebel S. 277 ff. Der dargestellte Moment S. 277. Die Personen und ihre Anordnung S. 277 f. Die erhaltenen Reste S. 278 ff. Der Ostgiebel: Helios S. 278. Theseus S. 279 ff. Die attischen

Seite

Horen S. 281. Iris S. 282. Nike S. 282. Die Thauschwestern S. 283 f. Das Gespann der Nacht S. 285. Der Westgiebel: Kephisos S. 285 f. Gruppe eines älteren Mannes und einer jugendlichen Frau S. 286. Torso des Ares S. 287. Fragmente der Athene und des Poseidon S. 287 f. Torso der Amphitrite S. 288. Torso des Ilissos S. 288. — Stil dieser Giebelgruppen S. 289 f.

2. Die Metopen des äußeren Frieses S. 290 ff. Unerkennbarkeit des Inhalts S. 290 f. (Bestand der Reste der Metopen S. 291 f. Anm.). Die einzelnen Metopen S. 293 ff. Urteil über dieselben S. 299 ff.

3. Der Fries der Cella S. 301 ff. Verhältniß des Frieses zu Phidias und der Inhalt desselben S. 301. Skizze der Panathenaeen und die Art, wie dieselben im Friese dargestellt sind S. 302. Beschreibung des Frieses S. 303 ff. Die Technik; künstlerisches Urteil 309 ff.

SIEBENTES CAPITEL. Die Sculpturen des Erechtheion 311

Die Nachrichten vom Erechtheion S. 311 f. Die Karyatidenhalle und die Karyatiden S. 312 ff. (Gesetze und Bedingungen für die Stellvertretung eines architektonischen Gliedes durch den menschlichen Körper S. 312 f.; die Atlanten vom Zeustempel zu Agrigent S. 315). Der Fries S. 316 ff.

ACHTES CAPITEL. Die Sculpturen vom Tempel der Nike Apteros 319

Nachrichten von diesem Tempel S. 319 f. Beschreibung des Frieses S. 320 ff. Künstlerisches Urteil über denselben S. 323 f. Die Reliefe der Balustrade S. 324 ff.

NEUNTES CAPITEL. Attische Künster der myronischen und einer eigenen Richtung . 327

Die Lehrthätigkeit des Phidias und des Myron und ihre Einwirkung auf die Gesammtentwickelung der Kunst S. 327 f. Lykios S. 328 ff. Styppax S. 330 f. Kresilas S. 331 ff. Strongylion S. 334 f. Kallimachos S. 335 ff. Demetrios S. 337 ff. (Begriff des Realismus und des Naturalismus S. 338 f.).

Zweite Abtheilung. Argos 340

ZEHNTES CAPITEL. Polyklets Leben und Werke 340

Heimath, Chronologie und Lebensumstände des Polyklet S. 340 f. Seine Werke S. 341 ff. Die argivische Hera S. 341 ff. Die übrigen Werke Polyklets S. 344 ff. Der Doryphoros-Kanon S. 344. Die ephesischen Amazonen S. 345 ff.

ELFTES CAPITEL. Polyklets Kunstcharakter 348

Vergleichung mit Phidias S. 348 f.. Vergleichung mit Myron S. 350 f. Bestimmung des Kunstcharakters Polyklets S. 351 ff. (seine Proportionslehre S. 351 f.). Technik und künstlerische Bedeutung S. 353 f.

ZWÖLFTES CAPITEL. Die Schüler und Genossen Polyklets 355

Polyklets Wirksamkeit als Lehrer S. 355 f. Naukydes S. 357. Alypos; Polyklet der jüngere S. 357. Periklytos, Antiphanes, Kleon S. 358 f. Die Sculpturen am Heratempel von Argos S. 359 ff.

DREIZEHNTES CAPITEL. Künstler und Kunstwerke im übrigen Griechenland . . . 362

Die Weihgeschenke der Lakedaemonier und der Tegeaten in Delphi S. 362 f. Ausdehnung und Einfluß der großen Kunstschulen; außerhalb derselbe stehende Künstler: Telephanes; Phradmon S. 363 f. Die übrigen Künstler in geographischer Übersicht S. 364. Die Kunstwerke der verschiedenen Gegenden Griechenlands S. 365 ff. Der Zeustempel in Olympia S. 365 ff. Der Apollontempel von Phigalia S. 369—377. Die jüngsten Metopen von Selinunt S. 377 ff. Der Zeustempel von Agrigent S. 380. Friesplatten von Kos S. 380. — Schlußwort: über die befolgte Epochentheilung und deren Rechtfertigung S. 381 ff..

Anmerkungen zum dritten Buch 385

Verzeichniss der Abbildungen.

		Seite
Fig. 1.	Isiskopf vom leipziger Mumienkasten und Athenekopf von att. Silbermünzen	24
„ 2.	Die mykenaeischen Löwen	37
„ 3.	Der Schild des Achilleus	46
„ 4.	Der Schild des Herakles	47
„ 5.	Eberjagd von einer alten campanischen Vase	49
„ 6.	Zwei der ältesten Metopen von Selinunt	87
„ 7.	Stelenreliefe von Sparta	90
„ 8.	Apollon von Tenea	92
„ 9.	Milesische Statuen	95
„ 10.	Proben der Reliefe von Assos	97
„ 11.	Relief von Samothrake	98
„ 12.	Nachbildungen des Apollon von Kanachos	107
„ 13.	Nachbildungen der Tyrannenmörder von Kritios u. Nesiotes a. u. b. Münze u. Relief	116
„ 14.	Statuarische Nachbildung derselben	117
„ 15.	Westliche Giebelgruppe von Aegina	nach 124
„ 16.	Mittelgruppe daraus	126
„ 17.	Eine Figur vom Ostgiebel	128
„ 18.	Relief von einem korinthischen Tempelbrunnen	134
„ 19.	Sitzende Athenestatue aus Athen	137
„ 20.	Kalbtragender Hermes aus Athen	139
„ 21.	Grabstele des Aristion	140
„ 22.	Wagenbesteigende Frau, Relief aus Athen	142
„ 23.	Orchomenische Grabstele	144
„ 24.	Eine der jüngeren Metopen von Selinunt	145
„ 25.	Orestesrelief von Aricia	147
„ 26.	Zwei Terracottareliefe von Melos	149
„ 27.	Eins dergleichen, Orestes und Elektra	151
„ 28.	Apollon, Hermes und die Nymphen, Relief von Thasos	152
„ 29.	Das Harpyienmonument von Xanthos	154
„ 30.	Reliefe von demselben	156
„ 31.	S. g. Leukothearelief in Villa Albani	159
„ 32.	Bronzestatue im Louvre	161
„ 33.	Archaische Amazone in Wien	163
„ 33a.	Gemme mit einer verwandten Composition	163
„ 34.	Kopf des s. g. Pherekydes von Madrid	165
„ 35.	Archaische Bronzestatuetten	167
„ 36.	Archaistische Viergötterbasis in Athen	171
„ 37.	Archaistische Artemis aus Pompeji	172
„ 38.	Archaistische Athene in Dresden	173
„ 39.	Archaistische Athene in Villa Albani	174
„ 40.	Dresdener Dreifußbasis	179

		Seite
Fig. 41.	Weihgeschenk für einen musikalischen Sieg	180
„ 42.	Nachbildungen des hinkenden Philoktet von Pythagoras	185
„ 43.	Nachbildung des Diskobols von Myron	190
„ 44.	Nachbildung des Hermes Kriophoros von Kalamis	194
„ 45.	a. b. Athenische Münzen mit Phidias' großer eherner Athene	223
„ 46.	Marmorstatuette, Nachbildung der Parthenos des Phidias	224
„ 47.	Marmorner Schild, Nachbildung dessen der Parthenos	226
„ 48.	Eleische Münzen mit dem Zeus des Phidias	230
„ 49.	Athenische Münze mit Alkamenes' Dionysos	242
„ 50.	Diskobol im Vatican, vielleicht nach Alkamenes	244
„ 51.	Epidaurische Münze mit Thrasymedes' Asklepios	250
„ 52.	Zwei Metopen vom s. g. Theseion	261
„ 53.	Proben vom Friese des s. g. Theseion 1	263
„ 54.	„ „ „ „ „ „ 2	267
„ 55.	Carreys Zeichnungen der Giebelgruppen des Parthenon	vor 273
„ 55a.	Skizze einer Restauration des westlichen Parthenongiebels	276
„ 56.	Hyperion vom östlichen Parthenongiebel	279.
„ 57.	S. g. Theseus ebendaher	280
„ 58.	Aglauros und Herse ebendaher	284
„ 59.	Kephisos vom westlichen Parthenongiebel	286
„ 60.	Torso des Poseidon ebendaher	288
„ 61a. b. „ 62a. b.	Vier Metopen vom Parthenon	294, 296, 297, 298
„ 63. „ 64.	Proben vom Friese des Parthenon	vor 303 307
„ 65a. „ 65b.	Karyatide vom Erechtheion / Atlant vom Zeustempel in Agrigent	314
„ 66.	Proben vom Friese des Erechtheion	318
„ 67.	Proben vom Friese des Nike-Apterostempels	nach 320
„ 68.	Reliefe von der Balustrade des Nike-Apterostempels	325
„ 69.	Drei Amazonenstatuen, vielleicht nach Phidias, Polyklet und nach Kresilas	347
„ 70.	Kauernde Aphrodite nach Daedalos von Sikyon	359
„ 71. „ 72.	Proben der Metopen von Olympia	367 368
„ 73. „ 74.	Proben des Frieses von Phigalia	nach 370 vor 371
„ 75.	Zwei der jüngsten Metopen von Selinunt	378

EINLEITUNG.

Wenn wir auf dem Gebiete der bildenden Kunst von der „Antike“ reden, so verstehn wir darunter in zehn Fällen neun Mal Werke der griechischen Plastik. Obwohl nun ein solcher Sprachgebrauch dadurch, daß er unter uns gäng und gebe geworden ist, noch nicht als richtig oder sachlich berechtigt erwiesen wird, so muß er doch seinen Grund in einem thatsächlichen Verhältniß haben. Und dies thatsächliche Verhältniß ist hier leicht aufzufinden und nachzuweisen. Die Kunst der nichtgriechischen Völker des Alterthums außer der römischen, die wir gewöhnlich von der griechischen nicht oder kaum unterscheiden, und die auch wirklich in ihrem Hauptbestande von dieser so abhängig ist, daß sie nur als Fortsetzung und Abschluß der griechischen Kunst betrachtet zu werden verdient, die Kunst der Aegypter, Assyrer, Phoeniker und der sonstigen Barbaren im antik hellenischen Sinne, so Bewunderungswürdiges sie, wenigstens zum Theil, in Anbetracht der materiellen Technik, so Interessantes und Bedeutungsvolles sie in gegenständlicher Beziehung geleistet und hinterlassen hat, erscheint von aesthetischem oder künstlerischem Standpunkte betrachtet so eigenthümlich beschränkt und gebunden, so sehr auf den Vorstufen der freien und idealen Entwickelung stehn geblieben, daß wir zweifelhaft sind, ob wir sie nach dem eigentlichen und höchsten Begriffe der Kunst mit diesem Namen bezeichnen dürfen. Die Griechen dagegen sind das eigentlich und wesentlich künstlerische Volk, die griechische Kunst ist Kunst im höchsten und specifischen Sinne und gilt deshalb sehr erklärlicher Weise als Inbegriff und Summe dessen, was das Alterthum auf diesem Gebiete menschlichen Schaffens vermochte.

Von den Schöpfungen der griechischen Kunst aber, welche aus dem Strome der Jahrhunderte gerettet und bis auf uns gekommen sind, gehört die unendlich überwiegende Masse der Plastik an, und nicht allein die überwiegende Masse, sondern auch das

Vollendetste und Vorzüglichste, das im vollsten Sinne des Wortes Mustergiltige, das was für die moderne Kunst fruchtbar geworden ist, so daß uns die griechischen Statuen und Reliefe als die Vertreter der ganzen antiken bildenden Kunst erscheinen.

Es würde nun freilich ein starker Irrthum sein, wenn wir glauben wollten, sie seien dies thatsächlich in dem Sinne, daß das griechische Kunstvermögen sich in ihnen gegipfelt wo nicht erschöpft habe; mit gleichem Ruhme verkündet die antike Kunstgeschichte die Namen der großen Maler wie der großen Bildner Griechenlands, die Alten selbst haben ihre Malerei mindestens eben so hoch geschätzt wie ihre Bildkunst. Auch wir haben die Zeiten hinter uns, wo wir in lächerlichem und zum Theil schnödem Vorurteil von der griechischen Malerei gering denken zu dürfen glaubten; tiefeindringende Studien der neueren Zeit haben uns die griechische Malerei in wunderbarer Größe und Vollendung erkennen lassen, und auch in weitere Kreise, als die der Kunstgelehrten von Fach ist durch den wachsenden Vorrath antiker Gemälde eine Anschauung der Malerkunst Griechenlands verbreitet worden, welche jede geringschätzige Meinung bei denkenden Menschen gründlich beseitigen muß. Denn obwohl von den beiden Hauptclassen alter Gemälde, die wir besitzen, den Wandgemälden und den Vasenbildern, die ersteren späten Perioden der bereits beträchtlich gesunkenen Kunst und obendrein Gegenden und Orten angehören, die von den Mittelpunkten des Kunstbetriebes ziemlich weit seitab lagen, während die letzteren, die Vasenbilder, von der untergeordnetsten Technik der Malerei geschaffen sind, und beide Classen namenlosen Künstlern oder Kunsthandwerkern, etwa wie unsern Decorations- und Porcellanmalern, ihr Dasein verdanken, so dürfen sie sich doch, was Geist der Erfindung, Harmonie der Composition, Correctheit und Reiz der Formgebung anlangt, in ihren besseren Leistungen getrost neben die große Masse der späteren Sculpturwerke stellen, mit denen unsere Museen angefüllt sind.

So sehr aber auch diese alten Malereien unsere Bewunderung und unser Studium verdienen, so sehr sie geeignet sind, uns von den Werken der großen Maler Griechenlands den höchsten Begriff zu geben, und wenngleich unsere Wissenschaft mehr und mehr dahin gelangt, diesen Begriff zur geistigen Anschauung zu erheben und den Kunstcharakter und die Vorzüge der hervorragenden Meister und Schulen mit fein abgewogener Kritik in ihrer Eigenthümlichkeit zur Darstellung zu bringen: dennoch bleibt es als Thatsache stehn und wird, soviel wir ermessen können, immer stehn bleiben, daß wir die höchsten Leistungen der griechischen Kunst nur in den Werken ihrer Plastik unmittelbar und mit leiblichem Auge anzuschaun vermögen. Denn die Hoffnung, daß irgendwo die antike Erde noch eines der Meisterwerke der großen Maler berge, ist gewiß eine vergebliche; und mag die

Menge der Wandgemälde wie diejenige der Vasenbilder auf die doppelte Ziffer ihres heutigen Bestandes wachsen: daß unsere Söhne und Enkel von antiker Malerei wesentlich mehr, weil wesentlich Anderes besitzen und kennen werden als wir, ist schwerlich zu erwarten. Wenn dem aber so ist, so wird die tiefere Einsicht in das Wesen und in die Geschichte der Malerei der Griechen für immer das ausschließliche Eigenthum der forschenden Wissenschaft, so wird der Genuß geistig ahnender Anschauung der höchsten Leistungen der griechischen Maler für immer die Praerogative der Kunstgelehrten von Fach bleiben.

Ganz anders in Beziehung auf die Plastik. So reich und überreich auch unser Erbtheil an Werken der griechischen Bildkunst bereits ist, wir dürfen, gestützt auf die immer noch fortgehenden Entdeckungen, glauben und hoffen, daß es noch Jahrhunderte lang wachsen werde. Aber wäre das auch nicht der Fall, bärge der Boden Griechenlands und Italiens auch kein Werk von hoher Bedeutung mehr, wäre es uns auch verwehrt, die etwa noch ruhenden Schätze zu heben: die Bedeutung dessen, was wir von antiker Plastik besitzen, geht unsäglich weit über diejenige aller alten Malerei hinaus, die je zusammengetragen werden kann. Sind ja doch unter den Statuen und Reliefen, die wir haben, Meisterwerke hochberühmter Künstler, und wenngleich diese meistens den späteren Epochen der bereits von ihrer Sonnenhöhe herabsteigenden Kunst angehören, wenngleich von jenen unvergleichlichen Schöpfungen der höchsten Blüthezeit und der berühmtesten Meister, welche die Bewunderung des Alterthums auf ihre Spitze trieben, von den Hauptwerken eines Phidias, Polyklet, Skopas, Praxiteles, Lysippos die Originale wohl ohne Ausnahme unwiederbringlich verloren sind, so haben uns eine Reihe von glücklichen Nachgrabungen dieses unseres Jahrhunderts in den Besitz nicht allein von trefflichen Copien und Nachbildungen der untergegangenen Originale, sondern in den Besitz von Originalwerken der vollendetsten Zeit der Kunst gesetzt, die, obwohl von den alten Schriftstellern größtentheils kaum mit einem Worte berührt, zu den größten Meistern und zu ihrer Werkstatt in dem allernächsten Verhältnisse stehn. Und noch mehr als das, nicht auf vereinzelte Meister- und Musterwerke ist unsere Habe beschränkt, wir besitzen neben ihnen eine Folge von mehr oder weniger genau datirbaren Originalen aus fast allen Jahrhunderten der sich entwickelnden und der erst langsam, dann immer schneller abnehmenden Kunst, wir besitzen eine Fülle monumentaler Anschauungen, welche wohl noch ergänzt werden kann, und hoffentlich, ja wahrscheinlich ergänzt werden wird, uns aber kaum noch wesentliche Lücken beklagen läßt, oder, wenn dies zu viel gesagt ist, welche in Verbindung mit den schriftlichen Quellen sicher ausreicht, um die Fundamente der Geschichte der griechischen Plastik für alle Zeiten festzulegen, uns die Anschauung ihres ganzen Entwickelungsganges zu vermitteln. Und eben deshalb wird die griechische Plastik für den gebildeten Kunstfreund wie

für den Künstler immer die Vertreterin der griechischen, der antiken Kunst in ihrer höchsten Entfaltung bleiben.

In diesem thatsächlichen Verhältniß, welches für uns die Werke der griechischen Plastik zur Bedeutung der „Antike" schlechthin erhebt, dürfte nun auch die Berechtigung dazu liegen, die antike Plastik für sich allein und gelöst aus dem großen Zusammenhange der allgemeinen Kunstentwickelung Griechenlands zu behandeln, und dies ganz besonders da, wo es gilt, eine solide und eindringliche Kenntniß der alten Kunst für die weiteren Kreise des Künstlers und des gebildeten Kunstfreundes zu vermitteln. Wohl sind die Künste in Griechenland nicht unabhängig von einander geübt worden, wohl gehen von der einen zur anderen Kunst die Fäden herüber und hinüber, wohl sind auch wir noch im Stande, auf mehr als einem Punkte nachzuweisen, wie die verschiedenen Künste zusammengewirkt, wie sie einander bedingt und wie sie einander gefördert haben; aber, wenn es jemals der Wissenschaft gelingen sollte, was man weder bejahen noch verneinen kann, eine Geschichte der griechischen Künste in ihrem ganzen allseitigen Zusammenhange, in ihrem ferneren Zusammenhange mit dem gesammten öffentlichen, religiösen, geistigen und sittlichen Leben der Alten, und damit ein Bild der Kunstentwickelung hinzustellen, welches der historischen Wirklichkeit entspricht, so ist das eine Leistung von so idealer Natur, daß wir uns zu derselben noch lange nicht für fähig halten dürfen, es ist aber zugleich eine Leistung, die, wenn überhaupt, nur auf dem Boden der strengsten Wissenschaft möglich und nur für diejenigen genießbar sein kann, die selbst auf dem Boden der strengen Wissenschaft stehn. Ein bloßes äußerliches Nebeneinanderbehandeln der einzelnen Künste ist es nicht, welches dem Begriffe wissenschaftlicher Kunstgeschichte entspricht, und neben einem solchen Nebeneinanderbehandeln der verschiedenen Künste ist die getrennte Darstellung der Entwickelung einer Kunst gewiß vollaus berechtigt.

Über die zweckmäßigste Art der Darstellung der griechischen Plastik, über den Weg, auf dem man hoffen darf, den gebildeten Kunstfreund am tiefsten in die Erkenntniß ihres Wesens einzuführen und ihn zum umfassendsten Genuß ihrer Schöpfungen vorzubereiten, wird sich freilich streiten lassen, und schwerlich kann einem Wege vor den andern der unbedingte Vorzug zugesprochen werden. Aber abgesehn von dem eigenthümlichen Reize der historischen Darstellung an sich wird es sich schwer verkennen lassen, daß die geschichtliche Betrachtungsweise der antiken Kunst vor anderen, etwa nach aesthetischen oder nach gegenständlichen Gesichtspunkten, für die Erkenntniß des Wesens ihres Gegenstandes nicht unbeträchtliche Vortheile voraus hat. Als ein sehr großer Vortheil der Art muß es gelten, daß es der geschichtlichen Darstellung ungleich eher und sicherer gelingen wird, den Sinn für das Werden und Wachsen, für die Vorstufen

der Vollendung, ja selbst für die früheren Versuche der Kunst zu erwecken. Die meisten selbst künstlerisch, aber nicht kunsthistorisch gebildeten Beschauer werden an der größten Zahl der Schöpfungen älterer Perioden der Kunst entweder theilnahmlos vorübergehn oder dieselben nur als Curiositäten, wenn nicht gar mit einem mitleidigen Lächeln betrachten. Und das ist sehr natürlich; denn einzeln und außer dem Zusammenhange der ganzen Entwickelung erscheinen diese älteren Monumente der auf ungebahnten Wegen sich emporarbeitenden Kunst in ihrer Härte, Strenge und Herbheit namentlich dem verwöhnten und verweichlichten modernen Auge bei weitem nicht so gefällig wie die Masse später Productionen selbst der sinkenden und schon tief gesunkenen Kunst, welche aus der Blüthezeit eine gewisse unverwüstliche Tradition der Composition und Formgebung als ein wenn auch oft gedankenlos verwendetes Erbtheil überkommen hat. Wem dagegen der Blick für die Bedeutung historischer Entwickelung erschlossen ist, wer sich durch kunstgeschichtliche Betrachtungen überzeugt hat, daß die griechische Bildkunst mit wunderbarer Consequenz gleichsam organisch und in der Art gewachsen ist, daß jedes Frühere die Keime und die nothwendigen Voraussetzungen des Späteren enthält, der wird mit einer eigenen, schwer zu beschreibenden Freude gerade in den Hervorbringungen der älteren Perioden dies Werden und Wachsen, dies sichere, fast möchte man sagen bewußte und planmäßige Vorschreiten zum Ziele der Vollendung beobachten, er wird in diesen älteren Werken trotz allen Mängeln und Schroffheiten, einen solchen Ernst des Strebens, eine solche Fülle der Tüchtigkeit wahrnehmen, daß ihm dagegen das Treiben der sinkenden Kunst, die im ausgefahrenen Geleise gemächlich einherzieht, schal und unbedeutend erscheinen muß.

Auf diese Weise wird gleichzeitig mit der Ausdehnung des Interesses auf die ältere Kunst durch die geschichtliche Betrachtung ein objectiver Maßstab für die spätere Kunst gewonnen. Und das ist nicht allein an sich für ein Großes zu achten, sondern eine solche objectiv gemachte, von keinem subjectiven Belieben und Gefallen abhangende Würdigung der Monumente der verschiedenen Epochen müßte, allgemein verbreitet, auch für unsere von der Antike lernende und an die Antike angelehnte Kunst die größte Bedeutung gewinnen. Sie würde aus dem Kreise unserer Vorbilder, der Muster, an denen unsere Künstlerjugend studirt, manches Werk verbannen, welches nicht den Geist eines frischen, unmittelbar empfundenen Stils athmet, sondern aus der traditionellen Nachahmung überkommener Gedanken und Formen erwachsen ist, und so, behaftet mit den unausbleiblichen Gebrechen manierirter Production, auch unsere Kunst mit den Mängeln der Manier behaftet; eine solche objective Würdigung der antiken Sculpturwerke würde in den Kreis der Vorbilder unserer Kunst neben die Denkmäler der höchsten Blüthezeit Werke der früheren Perioden stellen, die freilich viel weniger direct nachgeahmt werden

können, als die jetzigen Muster später Kunst, die aber in ihrer frischen Originalität und in der Solidität ihres Machwerks unsern Kunstjüngern einen Sinn für das wahrhaft Stilvolle, für das unmittelbar Empfundene verleihen würden, der ihnen selbst für immer die Manier verleiden und dadurch unsere Kunst energischer auf die Bahn des eigenthümlichen Schaffens hindrängen würde als Mancher ahnen mag.

So groß und weitgreifend aber auch schon die eben angedeuteten Vortheile sein mögen, welche eine historische Betrachtung der Kunst vor anderen gewährleistet, so sind dies doch nicht die einzigen, uud es verdient ganz besonders noch hervorgehoben zu werden, daß sie den sichersten, wenn nicht den einzigen Weg zum vollen Verständniß und zum vollen Genusse der Monumente der höchsten Kunstvollendung eröffnet. Es ist gewiß nicht zu viel behauptet, wenn man sagt, daß diese Momumente für sich, als ein Abgeschlossenes, Bedingungsloses, Fertiges betrachtet, für uns moderne Menschen so gut wie unfaßbar sind und in ihren eigentlichsten Vorzügen, in ihrer specifischen Vortrefflichkeit nicht oder wenigstens nicht klar begriffen werden können. Wenn wir aber diese Denkmäler im Lichte der Historie betrachten, wenn uns die Kunstgeschichte dieselben als hervorgegangen aus dem zeigt, was frühere Perioden erstrebt und geleistet haben, als deren nichts Gewonnenes aufgebende Vollendung, als deren alle Vorstufen zusammenfaßenden Abschluß: dann werden wir sie verstehn in dem was sie mit dem Früheren gemein und in dem was sie über das Frühere hinaus Eigenes haben, dann werden wir wissen, was sie vor Allem auszeichnet, was der griechische Meißel geschaffen. Und indem wir sie als die Blüthen derselben Pflanze erkennen, die wir in ihrem ganzen Wachsthum verfolgt haben, werden wir wissen, daß wir in ihnen wirklich die höchste Offenbarung vor uns haben, deren dieser Organismus fähig war, und werden wahrnehmen, daß alles Spätere nur die Nachblüthe eines kühleren Herbstes oder künstlicher Treibhauswärme war. Es ist unnöthig nachzuweisen, was jeder Vernünftige von selbst begreift, daß erst mit dem Augenblicke, wo das unklare Staunen, mit dem die Muster der griechischen Kunst jedes nur halbwegs empfängliche Gemüth unmittelbar erfüllen, in die bewußte Bewunderung übergeht, in die Bewunderung, welche sich ganz hingeben kann, weil sie nicht zu fürchten braucht, durch subjectives Gefallen mißleitet zu werden, daß erst mit diesem Augenblicke der Erkenntniß der wahre und volle Genuß des Herrlichsten der Kunst beginnt. Aber sehr fraglich dürfte es doch sein, ob wir auf einem anderen als dem geschichtlichen Wege zu diesem Punkte würden gelangen können.

Doch genug von den Vorzügen der geschichtlichen Kunstbetrachtung. Vergegenwärtigen wir uns zunächst die Aufgabe der Kunstgeschichtschreibung, welche diese Vortheile vermitteln soll. Mit einer nur äußerlichen Darstellung von That-

sachen in chronologischer Abfolge ist natürlich noch so gut wie Nichts zur Lösung der Aufgabe gethan, und ebensowenig durch eine von außen in die Entwickelungsgeschichte der griechischen Kunst, hineingetragene Unterscheidung von Stilen. Die wissenschaftlich gefaßte Kunstgeschichte hat es zunächst viel weniger mit einem Trennen und Unterscheiden als mit einem Verbinden und Vergleichen der gesammten Thatsachen zu thun, sie hat in der Mannigfaltigkeit der Einzelerscheinungen das Gemeinsame, Übereinstimmende anfzusuchen, weil sie nur so zur Wahrnehmung des innerlichen Zusammenhanges der Entwickelung gelangen kann. Denn dieser innerliche Zusammenhang der Entwickelung ist der hauptsächlichste Gegenstand ihrer Darstellung. Von ihm ausgehend soll die Kunstgeschichte nachweisen, wie der ununterbrochene Entwickelungsgang der Kunst sich in der Abfolge der verschiedenen Erscheinungsphasen offenbart, soll sie dasjenige zur Anschauung bringen, was jede einzelne Stufe Charakteristisches bietet, sowie das, was diese aus früheren Entwickelungen entnommen hat und was sie späteren überliefert. Sie hat die äußeren und inneren Verhältnisse aufzusuchen, von denen die Entwickelung der Kunst bedingt wurde und unter deren Einflusse die einzelnen Erscheinungen zu Tage getreten sind, und soll die Erscheinungen in ihrer Eigenthümlichkeit und in ihrer Abfolge als das nothwendige Resultat dieser Bedingungen nachweisen. Aus einer solchen Methode der Betrachtung werden sich bestimmte Stufen und Abschnitte in vollster Natürlichkeit ergeben, über deren Unterscheidung und Bezeichnung jeder Streit von selbst aufhört. Und wenn die Kunstgeschichte ihre Aufgabe in diesem Sinne löst, so wird sie zugleich, obwohl sie nur eine sehr kleine Anzahl der uns erhaltenen antiken Monumente in den Kreis ihrer Darstellung ziehen kann, sofern diese die Träger der charakteristischen Entwickelungsstufen sind, zur aesthetischen Würdigung der ganzen Fülle alter Kunstwerke mehr beitragen, als durch ein bloßes subjectives Urteilen über das Schön und Nichtschön oder das Schöner und Unschöner jemals geleistet werden kann. Nichts kann unser Urteil über den Werth und die Bedeutung irgend eines Monumentes sicherer und freier machen, als die Fähigkeit, demselben seinen Platz in der kunstgeschichtlichen Entwickelung anzuweisen.

Obgleich nun die Kunstwerke für den Künstler wie für den Kunstfreund die eigentlichen Objecte der Betrachtung sind, zu deren Verständniß und Würdigung die historischen Studien führen sollen, so dürfen wir doch die Monumente nicht zu den alleinigen, ja nicht einmal zu den vorzüglichsten Quellen unserer kunstgeschichtlichen Kenntniß machen wollen, vielmehr sind die schriftlichen Nachrichten der Alten als die Hauptquelle, die Monumente wesentlich nur als deren Ergänzung zu betrachten. Es wird sich allerdings darüber streiten lassen, ob wir, ohne alle Hilfe schriftlicher Nachrichten und Urteile der Alten, dagegen im Besitze aller Schöpfungen der alten

Kunst im Stande sein würden, aus den Monumenten allein nicht sowohl gewisse äußere Stilunterschiede abzuleiten, als vielmehr den Gang der Entwickelung mit Sicherheit und Schärfe nachzuweisen; ich bin nicht dieser Ansicht, glaube vielmehr, daß unser aesthetisches Urteil, ganz auf sich allein angewiesen, sich von den Einflüssen subjectiven Gefallens schwerlich frei halten kann. Darüber aber sollte und kann vernünftigerweise gar kein Streit sein, daß wir bei der Lückenhaftigkeit unserer monumentalen Anschauung gewißlich nicht im Stande sind, aus ihr allein die Entstehung und den innern Zusammenhang der einzelnen Erscheinungen zu erkennen. Hier müssen wir uns bei den Alten selbst Rath holen, welche nicht allein eine vollständige, wenigstens eine wesentlich vollständigere Anschauung der gesammten Leistungen ihrer Kunst besaßen, sondern welche zum Theil selbst Zeugen des Entwickelungsganges der Kunst waren, welche den Zusammenhang, wenn auch zunächst nur den äußerlichen Zusammenhang der Thatsachen vor Augen hatten, welche die Abfolge der Erscheinungen kannten und deshalb viel eher auch die innere Verbindung, das Bedingende und Bedingte im Fortschritte der Kunst zu erkennen vermochten, als wir.

Die schriftlichen Quellen der Kunstgeschichte, deren Aufzählung hier wenig am Orte sein würde, bieten uns zuerst Nachrichten über die einzelnen Künstler, ihre Zeit, ihr Vaterland, ihre Werke. Aus diesen Nachrichten an sich wird sich freilich zunächst nur eine Künstlergeschichte und zwar eine äußere Künstlergeschichte entnehmen lassen, welche, selbst die unbedingte Vollständigkeit der Nachrichten vorausgesetzt, erst die chronologisch thatsächliche Grundlage einer der organischen Entwickelung nachspürenden Kunstgeschichte liefern würde. Aber schon bei der Legung dieses Fundamentes tritt uns die Lückenhaftigkeit des Materials entgegen, welches die alten Schriftsteller bieten, und damit die Nothwendigkeit, dasselbe durch die Monumente zu ergänzen. Denn über den Gang der Kunstentwickelung im Ganzen, sofern derselbe nicht durch die Leistungen bestimmter Künstler und Schulen bedingt und bezeichnet wird, sind die Nachrichten der Alten sehr dürftig und sehr vereinzelt.

Aber die alten Schriftsteller bieten uns nicht allein Nachrichten über Künstler und Kunstschulen und nicht allein Beschreibungen verlorener Kunstwerke, sondern sie geben uns auch Urteile, und zwar sowohl über die einzelnen Werke wie über den ganzen Kunstcharakter der Meister, der Schulen, der Epochen. Diese Urteile, welche theils in directer und absoluter Form, theils in der indirecten der Vergleichung und relativen Abschätzung zweier Erscheinungen vorliegen, beruhen auf einem viel größeren Material als wir besitzen, sind oft bewundrungswürdig fein und klar, tiefgreifend und für uns maßgebend. Aber sie sind keineswegs ohne Weiteres aus sich selbst verständlich, sondern sollen erklärt werden. Das

gilt von den meisten directen wie von den indirecten Urteilen insgesammt. Und hier ist es nun, wo die Monumente in doppelter Art innerlich ergänzend eintreten. Denn sie stellen uns die Gegenstände der antiken Urteile oder ihre Analoga zu eigener Anschauung vor die Augen, erklären also einerseits die Meinung des alten Urteils in der bestimmtesten Weise und bieten uns den Maßstab zu seiner Prüfung und Würdigung, während sie andererseits, auch da, wo sie uns nur eine der in Vergleichungen beurteilten Erscheinungen bekannt machen, uns den absoluten Maßstab zum Verständniß der relativen Schätzungen in die Hand geben.

Aus diesem Verhältniß unserer beiderlei Quellen, der schriftlichen und der monumentalen, ergiebt sich nun zunächst die Nöthigung, beide in steter Verbindung zu betrachten, da ihre getrennte Behandlung nur zu halber oder unklarer Einsicht führen kann. Die Grundlage bilden die schriftlichen Quellen, die Nachrichten und Urteile der Alten; aus ihnen entnehmen wir die Darstellung des festen Umrisses der Begebenheit, der Abfolge der Erscheinungen. Diesen Umriß ergänzen wir aus den Monumenten, und diese bieten uns die Mittel zu einer lebensvollen und reichen Vollendung des Bildes. Sie selbst aber, die uns erhaltenen Kunstwerke, ordnen wir nach der Norm, die wir aus den schriftlichen Quellen entnehmen, sie beleuchten wir mit dem Lichte der antiken Urteile, deren tieferes Verständniß uns wiederum eine genaue Analyse der Monumente eröffnen muß. Und deshalb, wenn auch die Darstellung nicht im Stande ist, die beiderlei Quellen überall in Eins zu verschmelzen, wenn sie sich auch nicht über eine Nebeneinanderstellung der schriftlichen Nachrichten und der Monumentalkritik auf allen Punkten zu erheben vermag, wird doch hoffentlich Niemand den inneren Zusammenhang dieser beiden Hälften der folgenden Darstellung vermissen.

Wenn nun schließlich noch ein Wort über die diesem Buche zum Grunde gelegte Periodengliederung gesagt werden soll, so kann das in der Kürze geschehn, da, abgesehn von einem ganz und gar abweichenden System, welches nur zwei von Daedalos bis Phidias und von Phidias bis Hadrian gerechnete Abschnitte in der Kunstentwickelung Griechenlands aufstellt, alle neueren Forscher in der Periodengliederung so ziemlich übereinstimmen, wie das auch nicht wohl anders sein kann, da dieselbe auf geschichtlichen Thatsachen beruht, welche, wie für das ganze politische und geistige Leben des griechischen Volkes, so auch für dessen mit dem ganzen Leben innig verbundene Kunst maßgebend, umgestaltend waren. Die Periodengliederung wird also in den neuen Systemen nicht von außen in den Gegenstand hineingetragen, sondern, und darin liegt ihre Berechtigung, aus ihm selbst entwickelt. Sie zeigt demnach, daß da, wo in der Gesammtgeschichte des griechischen Volkes die Wendepunkte und Perioden der Entwickelung liegen, sie sich auch in der Kunst geltend gemacht haben, wie denn in der That bei einem im höch-

sten Sinne und durchaus künstlerischen Volke, wie die Griechen es waren, die Kunstgeschichte mit der Geschichte der staatlichen, litterarischen, sittlichen Entwickelung nothwendig parallel gegangen sein muß. Das entgegengesetzte System aber, welches Thiersch in seinen „Epochen der griechischen Kunst“ aufstellte, darf, obwohl es noch bis in die jüngere Zeit einzelne Anhänger gefunden hat, heutzutage als überwunden und beseitigt gelten. Ein Schema der Perioden hier vorweg zu geben erscheint überflüssig, es möge aus dem Buche selbst entnommen werden, welches mit der Eintheilung auch deren Begründung enthält.

ERSTES BUCH.

AELTESTE ZEIT.

Von unbekannten Anfängen bis gegen den Beginn der Olympiadenrechnung oder das VIII. Jahrhundert.

ERSTES CAPITEL.

Die Anfänge der bildenden Kunst in Griechenland und die Frage über ihren einheimischen oder fremdländischen Ursprung.

Die ganze früheste Geschichte der bildenden Kunst in Griechenland ist in ein Dunkel gehüllt, welches schwerlich jemals völlig aufgehellt werden kann.

Denn erstens fehlen uns über die ältesten Hervorbringungen des griechischen Kunsttriebes verbürgte Nachrichten, und sie müssen uns fehlen, weil wir mit Nothwendigkeit nicht allein die Anfänge im engeren Sinne, sondern auch die frühesten Entwickelungsstufen weit über alle historische Aufzeichnung der Alten und über jede Art bewußter Tradition hinaufdatiren müssen. Wohl haben wir mancherlei Aussagen alter Schriftsteller über unseren Gegenstand, aber diese Aussagen haben immer nur den Werth von Ansichten und Meinungen, besten Falls von Resultaten historischer Forschung, niemals denjenigen verbürgter Nachrichten. Denn nicht allein sind die in Rede stehenden Schriftsteller selbst spät, gehören sie meistens den letzten Jahrhunderten der verfallenden Kunst an, sondern auch den früheren Quellen, aus denen sie schöpfen, mangelt die Unmittelbarkeit und Authentie. Sind diese Quellen litterarische, so trennen auch sie Jahrhunderte, und wer mag sagen wie viele Jahrhunderte, von den Zeiten der ältesten Kunstübung; fließen aber die Aussagen unserer Gewährsmänner unmittelbar oder mittelbar aus der Anschauung alter Monumente, so ist zu bedenken, daß auch diese Monumente nicht durch verbürgte Überlieferung aus der Zeit ihrer Entstehung, sondern nur durch die erfindungsreiche, zur Erklärung des Unerklärten aus eigenen Mitteln stets geschäftige Sage ein bestimmtes hochalterthümliches Datum tragen. Und auch das ist nicht zu vergessen, daß die Reihen hochalterthümlicher Bildwerke, welche unsere alten Zeugen sahen, weit entfernt so vollständig zu sein, daß sich an ihnen die Entwickelungsstufen der frühesten Kunst nachweisen ließen, sich als die vereinzelt übrig gebliebenen Trümmer einer längst versunkenen Kunstwelt selbst noch in der Sage deutlich genug zu erkennen geben. Endlich muß noch wohl geprüft werden, ob die aus der Anschauung der alten Denkmäler berichtenden Schriftsteller zu einer eindringlichen Beurteilung und zu einer unbefangenen Würdigung in der Art befähigt waren, daß wir ihren Urteilen vertrauen dürfen; und das ist, wie der Verfolg beweisen wird, durchaus nicht der Fall.

Zweitens aber besitzen auch wir selbst keinen monumentalen Anhalt zur Vergegenwärtigung der Anfänge und der allerfrühesten Leistungen der bildenden Kunst in Griechenland. Wir dürfen dies um so sicherer behaupten, je mehr die Überlieferung mit der allgemeinen Wahrscheinlichkeit darin übereinstimmt, daß die beginnende Kunst zu ihren Arbeiten leicht zu behandelnde Stoffe, nicht Materialien von einer derartigen Härte und Festigkeit wählte, daß sie im Stande gewesen wären, den Jahrtausenden bis auf unsere Zeit zu trotzen. Wäre aber wirklich unter den uns erhaltenen Denkmälern der griechischen Plastik ein solches, dessen Entstehung den frühesten Jahrhunderten oder den ersten Versuchen der kindlichen Kunst angehörte, so würden wir dasselbe für unsere kunstgeschichtliche Forschung nicht zu verwerthen vermögen, weil uns alle Mittel fehlen, dasselbe auch nur mit einiger Sicherheit zu datiren, folglich als das zu erkennen, was es in diesem Falle in der That wäre. Denn Nichts kann mißlicher sein, als der Schluß von der bloßen Rohheit eines Kunstwerkes auf sein Alter; Pfuscher und Handwerker können Jahrhunderte später Arbeiten gemacht haben, die viel roher und unförmlicher erscheinen als Jahrhunderte früher entstandene Werke begabter Künstler.

Wenn uns nun nach dem Gesagten alles sichere Material zum Aufbau einer verbürgten Geschichte der Anfänge und der ersten Entwickelungsstufen der griechischen Plastik fehlt, so könnte es am gerathensten scheinen, auf die Erforschung dieser dunkeln ersten Periode gänzlich zu verzichten. Denn aus einer bloßen Zusammenstellung von Sagen und von Meinungen der Alten kann doch der wissenschaftliche Gewinn nicht so gar groß sein, und mit einer theoretischen Construction der Anfänge und der ersten Fortschritte ist es vollends ein bedenkliches Ding, wo es sich um Zeiträume unbekannter Ausdehnung und um höchst mangelhaft erforschte Culturzustände und Culturbedingungen handelt. Unsere Construction kann eine sehr geistreiche, eine in sich sehr folgerichtige sein, als Ersatz für die Geschichte dürfen wir sie doch nicht hinstellen; es kann so, es kann aber auch ganz anders zugegangen sein, als wir es uns denken.

Dennoch müssen wir uns auch hier vor Übereilung hüten. Ja, wenn irgendwo in der ältesten Zeit ein unzweifelhaft geschichtlicher Ausgangspunkt gegeben wäre, der sich ohne weitere Voraussetzungen begreifen ließe, und von dem abwärts sich eine ununterbrochene Entwickelungsreihe fortsetzte, so möchte man die noch weiter zurückgreifenden Untersuchungen auf sich beruhen lassen. Aber ein solcher fester Ausgangspunkt sicherer Überlieferung, eine solche Gränze des Sagenhaften und des Geschichtlichen besteht nicht und kann niemals gezogen werden. Denn die Thatsächlichkeit und Glaubwürdigkeit *jeglicher* Tradition unterliegt dem historischen Zweifel, und jede Sage, weil sie kein willkürlich erfundenes Märchen ist, enthält historische Elemente oder gründet sich auf solche. Es kommt also immer wieder darauf an, einerseits jede Überlieferung auf ihre Glaubwürdigkeit hin zu *prüfen*, andererseits aus dem im Gewande der Sage Berichteten die geschichtlichen Elemente oder Grundlagen herauszukernen.

Wenn schon hierdurch klar sein wird, daß den Sagen und Meinungen der Alten über die Ursprünge und die ersten Entwickelungen der griechischen Kunst in keiner Weise auszuweichen ist, so wird die Wichtigkeit einer eingehenden Behandlung dieser Sagen und Meinungen vollends einleuchten, wenn man

nicht vergißt, daß sich besonders seit etwa zwei Menschenaltern an sie eine Ansicht über die Ursprünge der griechischen Kunst nicht allein, sondern, was ungleich wichtiger ist, über deren gesammte ältere Entwickelung bis kurz vor der Blüthezeit knüpft, welche, indem sie Beides als abhängig vom Orient, namentlich aber von Aegypten betrachtet, im Grunde alle organische Entwickelung der älteren griechischen Kunst läugnet und eine klare und feine Unterscheidung des Stils und der Stilfortschritte in den Monumenten dieser älteren Kunst, deren Eigenthümlichkeiten sie in Bausch und Bogen aus aegyptischen Einflüssen ableitet, beinahe unmöglich macht. Diese orientalisch-aegyptische Hypothese, um welche ihrer Zeit heiße Kämpfe geführt worden sind [1]), und welche noch vor wenigen Jahren Manchen als einer der größten Fortschritte auf dem Gebiete der antiken Kunstgeschichtschreibung galt, hat allerdings neuestens mehr und mehr an Boden verloren; als schlechthin überwunden und beseitigt kann sie indessen noch nicht gelten, und deshalb erscheint es auch heute noch als Pflicht des Kunsthistorikers, der nicht an dieselbe glaubt — von ihren Anhängern versteht es sich von selbst — sie in ihren Hauptthesen darzustellen und ihre Beweisführung kritisch zu beleuchten.

Winckelmann hatte (Gesch. d. K. Buch I. Cap. 1. §. 6.) im Wesentlichen selbständige Anfänge der Kunst bei allen Völkern, die sie geübt haben, angenommen, und zwar für die Plastik in der Thonbildnerei. „Es scheinet, sagt er a. a. O., daß die Kunst unter allen Völkern, welche dieselbe geübt haben, auf gleiche Weise entsprungen sei, und man hat nicht Grund genug, ein besonderes Vaterland derselben anzugeben; denn die ersten Samen zum Nothwendigen hat ein jedes Volk bei sich gefunden; und obgleich die Kunst gleichwie die Poësie als eine Tochter des Vergnügens angesehn werden kann, so ist gleichwohl nicht zu läugnen, daß das Vergnügen der Menschlichkeit eben so nothwendig sei wie diejenigen Dinge, ohne welche sie nicht bestehn kann.“ Nachdem dann das verschiedene Alter der Culturen anerkannt worden, heißt es gleichwohl, und darin liegt viel noch heutzutage Wahres: „Diejenigen aber, welche von dem Ursprunge eines Gebrauchs sowie einer Kunst und von deren Mittheilung durch ein Volk auf das andere reden, irren insgemein darin, daß sie sich an einzelne Stücke, die eine Ähnlichkeit mit einander haben, halten und daraus einen allgemeinen Schluß machen.“ Damit ist aber der Schluß des Paragraphen zu vergleichen, wo W. sagt: „Wenn man also auch zugestehen wollte, daß die Griechen die Kunst von den Aegyptern erhalten haben, so muß man wenigstens bekennen, daß es mit jener wie mit der Mythologie ergangen, denn die Fabeln der Aegypter wurden in Griechenland gleichsam neu geboren und nahmen eine ganz verschiedene Gestalt und Namen an,“ während es wiederum in §. 8. heißt: „Bei den Griechen hat die Kunst, sowie in den Morgenländern, mit der Einfalt ihren Anfang genommen, so daß sie von keinem anderen Volke den ersten Samen derselben geholt, sondern als die ersten Erfinder scheinen können.“

Ebenso leitet Heinrich Meyer den Ursprung der Kunst bei den Griechen so gut wie bei anderen Völkern aus dem allgemein menschlichen Triebe zum Bilden ab, und noch Otfried Müller hat den Satz von der Autochthonie der griechischen Kunst mit Ausschließlichkeit festgehalten sowohl in seinem Aufsatze in den Wiener Jahrbüchern (s. Anm. 1) wie in seinem Handbuche.

Gegen diese Ansicht nun erhoben sich die Exoteriker, Thiersch an ihrer Spitze (s. Anm. 1), und zwar lautet ihre Behauptung, großentheils aus ihren eigenen Worten zusammengestellt, folgendermaßen.

Griechenland, noch unbesucht von fremden Ansiedlern, bewohnt von Pelasgern und anderen Barbaren, den Ahnherrn der griechischen Nation, hatte kaum die allerersten Schritte auf der Bahn der Cultur und Civilisation gethan, als die ringsum wohnenden Völker ihre Culturgeschichte schon nach Jahrtausenden messen konnten. Griechenland aber war ein ringsum offenes, auf dem Seewege unendlich leicht zugängliches Land, das barbarische Urvolk war ein weicher, bildsamer und der Bildung geneigter Stoff. Und so geschah es denn, daß die Nachbarn mit ihrer stolzen alten Cultur von allen Seiten nach Griechenland herangefahren kamen, sich auf griechischem Boden festsiedelten und jeder nach seiner Art begannen den weichen, bildsamen Stoff zu kneten und zu formen. Die fremden Ansiedler waren es, welche den Griechen Städte bauten und in den Städten Heiligthümer persönlicher Götter, welche die rohen Pelasger noch nicht zu unterscheiden wußten, die fremden Ansiedler waren es, welche den Griechen die Namen der Götter und ihr Wesen verkündeten, die Sagen der Götter erzählten und ihren Dienst mit Opfern und sonstigen Caeremonien lehrten, die fremden Ansiedler endlich waren es, welche den Griechen die Gestalten der Götter in unabänderlich festen plastischen Bildwerken mitbrachten. Was blieb da den Griechen Anderes übrig, als mit der gesammten Cultur auch die Gestalten der Götter dankbar anzunehmen und dieselben fortan als den einzigen entsprechenden sichtbaren Ausdruck des fremden Götterthums den ursprünglichen Mustern so getreu wie möglich nachzubilden? Soll aber nun das Volk bestimmt werden, welches in der fernen Urzeit vor anderen als Überbringer der Cultur und Kunst genannt werden muss, so könnte die Untersuchung leicht unstät werden, wenn man erwägt, daß Griechenland in seiner frühesten Entwickelung dem mannigfaltigen Einfluß aller Völker, die es und seine Meere umwohnten, als das jüngste von allen offen lag, daß Thraker, Karer, Lykier, Phoeniker, Aegypter und libysche Völker dem bildsamen Stoffe ein Gepräge gaben, dessen Spuren noch spät bemerkt wurden. Wirft man indessen mit Übergehung der übrigen Cultur einen Blick auf die Kunst jener vorgriechischen Völker, so erscheint sie nach den meisten Seiten von Aegypten ausgegangen oder unter dem Einflusse dieses Landes, und wenn nicht als wirkliche Mutter, doch als älteste und wirksamste Pflegerin der griechischen Kunst ist die aegyptische zu nennen.

Ehe wir uns nun zu einer gedrängten Übersicht über die Argumente wenden, welche die Exoteriker zur Unterstützung ihrer Annahme aufgestellt haben, muß mit allem Nachdruck darauf bestanden werden, daß die Frage über den Zusammenhang Griechenlands mit Aegypten und über denjenigen mit orientalischen Völkern auf's strengste getrennt behandelt werde, und zwar deswegen, weil ein Theil der Behauptungen unserer Gegner in Beziehung auf einige dieser Völker wahr, in Beziehung auf andere unwahr ist, und weil es daher nur eine heillose Verwirrung stiften kann, wenn man in dieser Frage Aegypter und Assyrer, Phoeniker und Lykier, Karer und Thraker durch einander wirft.

Da es sich hier nicht um allgemeine Culturgeschichte Griechenlands handelt, sondern nur um die Geschichte seiner Plastik, so kann von den allgemeinen culturhistorischen Fragen über den Zusammenhang Griechenlands mit Aegypten in der

Religion, in der staatlichen und bürgerlichen Ordnung u. s. w. abgesehn werden, es muß neben einem kurzen Seitenblick auf die Architektur genügen, wenn wir die Behauptungen über den Zusammenhang der plastischen Kunst Griechenlands und Aegyptens im Einzelnen untersuchen. Wir halten uns demgemäß auch bei den Argumenten nicht auf, welche die allgemeine Möglichkeit fremder Einflüsse auf Griechenland durch dessen Offenheit und Zugänglichkeit, seine geringe Entfernung von Ländern einer uralten Cultur, sowie durch das Alter eben dieser Cultur zu stützen meinen; denn je weniger aus der bloßen Möglichkeit oder Leichtigkeit der Verbindung Aegyptens mit Griechenland auf die Thatsächlichkeit dieser Verbindung geschlossen werden kann, um so gewisser müssen bestimmte Veranlassungen vorliegen, welche die Exoteriker verleitet haben, den mehrerwähnten Zusammenhang und die Herrschaft der aegyptischen Kunst in Griechenland anzunehmen, um so mehr haben auch sie gefühlt, daß es auf thatsächliche Gründe und Beweise ankomme.

Zunächst ein Wort von dem Keimpunkte der ganzen Hypothese. Derselbe liegt darin, daß man wahrzunehmen glaubte, die griechische Plastik habe von Daedalos bis kurz vor den Perserkriegen ein Jahrtausend des entwickelungslosen Stillstandes, der starren Gebundenheit unter der Herrschaft religiöser Satzungen durchmachen müssen, ein Jahrtausend, welches in der griechischen Culturgeschichte mit Recht so abnorm erschien, daß man zu seiner Erklärung nothwendig Einflüsse des Landes angeblicher ewiger Starrheit und ewigen geistigen Stillstands, Aegyptens, annehmen zu müssen glaubte. Nun ist aber, wie in den folgenden Capiteln dargethan werden soll, dies Jahrtausend des Stillstandes der griechischen Kunst Nichts als ein Hirngespinnst, welches auf höchst mangelhafter Beobachtung der Thatsachen und auf sehr oberflächlicher Kritik der Zeugnisse beruht. Es bedarf hier nicht des Nachweises a priori, daß ein solches Jahrtausend entwickelungsloser Starrheit der bildenden Kunst unter fremden Einflüssen eine Unmöglichkeit sei gegenüber der unendlichen Bewegung, dem freudigen Werden und Wachsen auf allen anderen Gebieten des geistigen Lebens der Griechen, denn in den folgenden Capiteln wird thatsächlich gegen diese Periode des Stillstands bewiesen werden; es genügt an dem Erweise, daß die Thatsachen, in denen man die Einflüsse und die Herrschaft Aegyptens in der griechischen Kunst erkannt hat, mangelhaft beobachtet und oberflächlich beurteilt sind. Diese Thatsachen zerfallen in zwei einander ergänzende Kategorien, erstens die Aussagen alter Schriftsteller über den Ursprung der griechischen Kunst aus Aegypten, oder richtiger über die Stilverwandtschaft und Ähnlichkeit altgriechischer und aegyptischer Bildwerke, denn geradezu und ausdrücklich leitet kein griechischer Schriftsteller die griechische Kunst wie z. B. die Religion aus Aegypten ab, und zweitens die Ähnlichkeit und Übereinstimmung der Monumente selbst.

Unter den schriftlichen Zeugnissen werden zuvörderst ein paar Künstlersagen geltend gemacht, nämlich diejenige von Daedalos' Reise nach Aegypten und die von einer Statue, deren von zwei getrennt arbeitenden Künstlern angefertigte Hälften genau zu einander gepaßt haben, weil sie nach dem festen aegyptischen Gestaltenkanon gemacht waren. Es soll weiter unten gezeigt werden, daß diese Sagen, selbst wenn wir sie als wörtliche Wahrheiten annehmen, durchaus nicht beweisen was sie beweisen sollen; es sei daher hier nur bemerkt, daß diese Sagen, augen-

scheinlich und nachweisbar spät entstanden und aus unlauteren Quellen geflossen, eigentlich gar nicht den Namen der Sagen, sondern einzig den des Märchens verdienen.

Weit grössere Bedeutung als diesen Sagen legen nun aber die Freunde der Pharaonen denjenigen Aussprüchen griechischer Schriftsteller bei, welche die Übereinstimmung aegyptischer und altgriechischer Werke behaupten oder nach ihrer Auslegung behaupten sollen. Es sind dies je eine Stelle Diodor's von Sicilien und Strabon's, beide aus der Zeit des August, und einige Stellen des Pausanias aus der Zeit der Antonine. Wir dürfen an diesen Stellen nicht vorbeigehen, ohne sie näher zu beleuchten und auf das Maß ihrer wahren Bedeutung zurückzuführen, wenn wir uns überzeugen wollen, daß den Gegnern nicht mit Unrecht Mangel an Kritik vorgeworfen werde.

Möge Diodor den Reigen eröffnen. Sein Ausspruch (I. Cap. 97), welcher dahin lautet: „der Rhythmus der alten aegyptischen Statuen ist derselbe wie derjenigen, welche bei den Hellenen Daedalos gemacht hat," wird bei Thiersch (Epochen S. 35, Note), als „Urteil der Aegypter," gleichsam als Ausfluß des Wissens der ganzen Nation hingestellt und von seinen Nachfolgern als die Summe kunstgeschichtlicher Einsicht in gleich hohem Ansehn gehalten. Um diesen Fundamentalsatz recht zu würdigen, muß man nun Zweierlei wissen, erstens, daß der Schriftsteller, der ihn überliefert, zu den kritiklosesten der ganzen griechischen Litteratur gehört, und zweitens das Grössere, daß dieser Schriftsteller seine Weisheit aus dem Munde etlicher aegyptischer Priester zur Zeit August's hat. Nun fragt es sich natürlich, woher denn die aegyptischen Priester zur Zeit August's ihre Wissenschaft hatten? Auf diese Frage ist nur eine Antwort überhaupt möglich: der Satz kann nur aus der Vergleichung der beiderseitigen Monumente abgezogen sein, mag diese Vergleichung nun von den Gewährsmännern Diodor's selbst angestellt sein oder von deren Vätern oder Urahnen, denen die Urenkel das Resultat nachsprachen. Und da fragt sich's weiter, ob diejenigen, welche die Vergleichung anstellten und die Ähnlichkeit fanden, Enkel oder Urahnen, überhaupt zu einer solchen Monumentalkritik befähigt, ob sie mit scharfem Blicke und unbefangenem Geiste ausgerüstet, oder ob sie, unfähig bei oberflächlicher Ähnlichkeit der verglichenen Werke deren tiefe, ja grundsätzliche Verschiedenheit wahrzunehmen, befangen waren von jenem stolzen Wahne der Aegypter, der nur zu viele alte Griechen und moderne Aegyptophilen verblendet hat, von dem Trugschluß: die Jahrtausende alte aegyptische Cultur bedinge eine Abhängigkeit jüngerer Culturvölker. Für die Annahme der Unbefangenheit und Urteilsfähigkeit der aegyptischen Priester Diodor's läßt sich durchaus Nichts geltend machen, für die Annahme vom Gegentheil spricht nicht allein die größere Wahrscheinlichkeit, sondern die Analogie heutiger Urteile über erhaltene altgriechische Werke, die, so verschieden sie auch in vielen Punkten von den aegyptischen sein mögen, dennoch nur zu oft von Nichtkennern für aegyptisch oder den aegyptischen gleich gehalten werden.

Nicht das geringste mehr, eher noch etwas weniger als durch dies Urteil der Aegypter wird durch die anderen „Urteile der Alten", d. h. durch die Stellen des Pausanias und Strabon bewiesen. Denn, wenngleich dieselben zum Theil (denn zum andern Theil schiebt man dem Pausanias seine eigene Meinung unter) wirklich genau das aussagen, was die aegyptische Partei bewiesen haben will, so können

wir hier, wo der Schriftsteller nicht die Ansicht Dritter wiedergiebt, deren Urteilsfähigkeit nicht unmittelbar gewogen werden kann, sondern wo er seine eigene Einsicht und Meinung ausspricht, ganz genau controliren, wie viel diese Einsicht und Meinung werth sei. Nun steht das Urteil über Pausanias so ziemlich allgemein dahin fest, daß er als ein bloßer gutherziger Reisehandbuchschreiber aufzufassen sei, der freilich mit offenem Blick und großer Liebe zu seinem Gegenstande, aber mit sehr mäßigem Verstande und eben so mäßiger Gelehrsamkeit arbeitet, ein Mann, der sich namentlich durch zwei Mängel auszeichnet, einerseits durch kritiklose Leichtgläubigkeit in Beziehung auf alles alterthümlich Sagenhafte und andererseits durch große Gleichgiltigkeit in Beziehung auf das eigentlich Künstlerische der von ihm gesehenen Kunstwerke, ein Schriftsteller, der, überwiegend mit der Beschreibung von Kunstwerken beschäftigt, in seinem ganzen langen Werke nicht ein einziges selbständig durchdachtes Kunsturteil abgiebt, nicht eine einzige nur halbwegs scharfe Kunstkritik ausspricht, ein Schriftsteller endlich, dessen Berichte grade über alterthümliche Kunstwerke, ihre Zeit, ihre Meister zum größten Theile auf den Aussagen der Fremdenführer und Lohnlakaien in den verschiedenen Städten Griechenlands, also auf der denkbar schlechtesten Autorität beruhen. Lassen wir aber auch das auf sich beruhen, so fragt es sich, was denn Pausanias eigentlich aussagt. An einer Stelle seines Reisehandbuchs (IV, 32) erzählt er von dreien Bildern des Hermes, Theseus und Herakles im Gymnasium von Messene und sagt, sie seien „Werke aegyptischer Männer“. Wollen wir hier nun auch außer Anschlag lassen, daß nach einer durchaus nicht unwahrscheinlichen Vermuthung der Text des Pausanias verderbt sei, und daß er in der That diese Werke vielmehr als solche „einheimischer“ anstatt „aegyptischer“ Männer bezeichnet hat (denn Wesen der griechischen Mythologie können alte aegyptische Künstler, die allein hier von irgend einer Bedeutung sein würden, offenbar nicht verfertigt haben), so ist wohl zu beachten, daß Pausanias diese Werke auch keineswegs als alt bezeichnet; waren sie aber aus der Zeit Hadrians, welcher das Gymnasium gründete, in welchem sie standen, so beweisen sie, auch wenn sie aegyptisch waren, für die älteste griechische Kunst natürlich durchaus Nichts, grade so wenig wie das eine oder das andere Bild des Antinous, des Lieblings Hadrians von aegyptischen Bildhauern, das wir noch besitzen.

Eben so nichtsbeweisend ist eine zweite Stelle (II, 19) die gänzlich übergangen werden könnte, wenn nicht von der anderen Seite Gewicht auf dieselbe gelegt worden wäre. Pausanias redet hier nämlich von einem alten Holzbilde des Apollon, das Danaos in Argos aufgestellt haben soll, und fügt hinzu: ich glaube, daß damals (zur fabelhaften Zeit des Danaos) alle Bilder von Holz gewesen sind, und besonders die aegyptischen. Nehmen wir die Thatsache als richtig an, obwohl auch sie noch Zweifel zulässt, so würde sie für die Frage, um die es sich hier handelt, doch nur dann Bedeutung gewinnen, wenn wir Pausanias' Ausspruch mit Thiersch (Epochen S. 43, Note 33) auf aegyptische Holzbilder in Griechenland beziehen dürften, was zu thun jedoch bare Willkür ist.

Anders verhält es sich mit den Stellen, in denen Pausanias Werke, die er in Grichenland sah, den aegyptischen ähnlich nennt. So wenn er 1, 42 von zwei Bildern des Apollon zu Megara sagt: sie sind den aegyptischen Holzbildern sehr ähnlich (*τοῖς Αἰγυπτίοις μάλιστα ἐοίκασι ξοάνοις*). Das ist beinahe dasselbe

Urteil, welches man noch heutigen Tages selbst gebildete Laien vor altgriechischen Statuen, z. B. dem Apollon von Tenea (unten Fig. 8) aussprechen hören kann, nur daß Pausanias die beiden Bilder keineswegs einfach aegyptisch, sondern nur den aegyptischen „sehr ähnlich“ nennt; daß Unterschiede vorhanden seien, fühlt selbst er heraus, aber er weiß sich nicht besser zu helfen um die steife Haltung, die schlanken Proportionen und dergleichen bei diesen Statuen zu bezeichnen, als daß er sie den aegyptischen „sehr ähnlich“ nennt. Dieses Ringen nach einem Ausdruck zur Bezeichnung der alterthümlichsten Sculpturen in Griechenland tritt recht deutlich an einer andern Stelle hervor, wo der Perieget auch schließlich keinen andern Ausweg findet, als solch ein altes Werk als aegyptisch zu bezeichnen. Es handelt sich nämlich (VII, 5, 5) um ein altes Heraklesbild in Erythrae. Dies Bild, sagt Pausanias, „ist weder den sogenannten aeginetischen, noch den ältesten attischen ähnlich, sondern wenn irgend etwas anderes vollständig aegyptisch“. Hier könnte man nun freilich aus der Unterscheidung, welche er zwischen aeginetischen und altattischen Werken aufgestellt, auf eine größere Begabung des Reisenden für Wahrnehmung feiner Stilunterschiede zu schliessen sich versucht fühlen, und deshalb seinen Ausspruch über die Ähnlichkeit der ältesten Werke mit Aegyptischem größeres Gewicht beilegen; aber es ist zu erinnern, daß nicht allein, soweit sich nach erhaltenen alten attischen und aeginetischen Werken urteilen läßt, deren Stilunterschied, so wie überhaupt derjenige zwischen der Kunst der verschiedenen Stämme ein sehr fühlbarer ist, sondern daß grade die Werke der Attiker und der Aegineten die beiden allgemein bekannten Hauptrichtungen der älteren Kunst darstellen. Deswegen redet Pausanias auch von den „sogenannten aeginetischen Werken“ (*τοῖς καλουμένοις Αἰγιναίοις*). Die aeginetische Kunst ist die am meisten entwickelte, alterthümlicher sind die ältesten attischen Werke, der Herakles in Erythrae war aber, das will Pausanias sagen, noch alterthümlicher. Dafür fehlt ihm eine gangbare Schulbezeichnung und er hilft sich mit aegyptischer Analogie.

Ganz dasselbe, was von dieser Vergleichung altgriechischer Werke mit aegyptischen bei Pausanias, gilt von der umgekehrten, übrigens nur ganz beiläufigen Vergleichung aegyptischer Reliefe mit etruskischen und sehr alterthümlich griechischen in einer Stelle des Geographen Strabon (17, p. 806). Es kommt dem Schriftsteller ganz augenscheinlich nur darauf an, seinen nicht in Aegypten gewesenen Lesern eine ungefähre Vorstellung von dem Stil der von ihm erwähnten Reliefe zu geben, und da sagt er: stellt sie euch vor wie etruskische oder wie uralt griechische, das ist Alles. Wer dem Geographen eine weitergreifende Absicht unterlegt, der thut ihm entschieden Unrecht.

Das sind die Stellen, in denen alte Schriftsteller von der Ähnlichkeit altgriechischer Werke mit aegyptischen reden. Wie überaus dürftig und fadenscheinig diese „Zeugnisse“ sind, kann keinem Unbefangenen entgehn. Lassen wir sie also auf sich beruhen und wenden wir uns der zweiten Kategorie der angeblichen Beweise für die Abhängigkeit der alten griechischen Kunst von der aegyptischen zu, so erscheint es zweckmäßig, einen, wenn auch nur ganz flüchtigen Abstecher auf das Gebiet der Architektur zu machen. Auf diesem nämlich giebt es Denkmäler, welche auf den ersten Blick die Behauptung der Exoteriker schlagend zu rechtfertigen scheinen, während grade an ihnen die Hinfälligkeit dieser These sich besonders klar nachweisen läßt. Erstens giebt es auf griechischem Boden Pyramiden [2]).

Nun scheinen Pyramiden und aegyptische Bauform so gut wie correlate Begriffe zu sein; und dennoch ist erwiesen, daß diese pyramidenförmigen kleinen Bauwerke in Griechenland, abgesehen davon, daß sie nicht der Urzeit angehören, sowohl ihrem Zwecke wie ihrer baulichen Construction nach mit den Pyramiden Aegyptens nicht das mindeste gemein haben, so daß sie nur durch ihre anders motivirte äußere Form an jene, man darf wohl sagen zufällig, erinnern. Zweitens hat man gewisse aegyptische Säulen als Vorbilder der griechischen angesprochen, wohlgemerkt nicht die in Aegypten gewöhnlichen, welche von den griechischen gänzlich verschieden sind, sondern mehr vereinzelt daselbst vorkommende. So ein paar Säulen in der Vorhalle einer Grabgrotte in Beni Hassan in Mittelaegypten [3]), die man schlankweg als „protodorische" bezeichnet hat, weil ihr Schaft mit 16 Canälen ohne Steg allerdings an die dorische Canellur erinnert. Aber auch nur diese Canellur, denn in allem Übrigen sind diese Säulen von Beni Hassan von den dorischen ganz verschieden: sie haben kein Capitell, dagegen eine Basis, zeigen andere Proportionen, geringere Verjüngung als die dorische Säule und keinerlei Entasis (Schwellung). Wie geringe Wahrscheinlichkeit also die Ableitung der dorischen Säule von diesem angeblichen Vorbild habe, muß einleuchten, um so mehr wenn man die anderen achteckigen Säulen von Beni Hassan und die aegyptischen Pfeilersäulen überhaupt zu vergleichen nicht vergißt. Das in Beni Hassan leider fehlende charakteristische dorische Echinoscapitell glaubte man dagegen im Tempel von Karnak an Säulen gefunden zu haben, die wiederum in ihrem Schaft von den dorischen durchaus verschieden sind. Neuestens ist nun aber dargethan, daß dieses vermeintliche Capitell vielmehr die Basis der Säulen von Karnak darstellt, womit jede Möglichkeit der Vergleichung mit dorischen Säulen aufhört [4]).

Nicht oder wenigstens kaum anders und besser sieht es nun auf dem Gebiete der Plastik mit den Vergleichungen aegyptischer und griechischer Werke und der Ableitung dieser aus jenen aus. Indem wir dieses nachzuweisen uns anschicken, müssen wir mit allem Nachdruck darauf bestehn, daß die Frage nach einem ursprünglichen Zusammenhange der griechischen Kunst mit der aegyptischen getrennt werde von der anderen nach etwaigen späteren Einflüssen der aegyptischen Kunst auf die schon vohandene Griechenlands. Denn diese späteren Einflüsse kann man immer noch als möglich gelten lassen, wenn man auch den ursprünglichen Zusammenhang mit aller Bestimmtheit läugnet. Was also zunächst diesen letzteren anlangt, wird vor Allem die gesammte Haltung der ältesten griechischen Statuen, wie sie uns Diodor (IV, 76.) u. A. beschreiben, geltend gemacht und für aegyptisch in Anspruch genommen. Daß bei diesen Bildwerken die Beine entweder fest neben einander standen, während die Arme grade am Körper herunterhingen und fest an demselben anlagen, daß endlich der Überlieferung nach bei den allerältesten (s. g. vordaedalischen) Holzbildern die Augen nicht als geöffnet dargestellt wurden, das gilt als ausgemacht aegyptisch, als der aegyptische Rhythmus Diodor's, während es offenbar Nichts ist, als die höchste Rohheit der aus heiligen Stämmen, Balken und Brettern hervorgegangenen Statuen. Dies dürfen wir mit um so größerer Zuversicht behaupten, da erwiesen ist, daß nicht allein manches Einzelne in diesen ältesten Holzbildern von den aegyptischen Statuen abweicht, sondern daß das Grundprincip der statuarischen Bildung des menschlichen Körpers in Aegypten und Griechenland verschieden war.

Diese Grundverschiedenheit im Bildungsprincip der aegyptischen und der griechischen Kunst ist von mehren Seiten so klar und gründlich entwickelt worden [5]), daß es genügt, an dieser Stelle nur die leitenden Grundsätze hervorzuheben.

Die aegyptische Kunst geht in der Darstellung des menschlichen Körpers von einem architectonischen Grundprincip aus. Das zeigt sich schon zunächst äußerlich dadurch, daß die Statuen mit ihrem Rücken an Pilastern haften und so selbst materiell mit der Architektur zusammenhangen; in der älteren Zeit der originalen aegyptischen Plastik ist ein freistehendes Rundbild unerhört, und auch wo in späterer Zeit die Statue aus der unmittelbaren Verbindung mit dem Pfeiler gelöst wird, bleibt dieser in zusammengezogener Gestalt als Stütze hinter dem Bilde stehen. Wäre nun die griechische Plastik von der aegyptischen angeregt, so müßte doch nothwendig das Grundprincip dieser sich zuerst in Griechenland wiederfinden. Dem aber ist nicht so, von einer Verbindung der Statue mit der Architektur ist in der ältesten griechischen Kunst nirgend eine Spur, die ältesten griechischen Werke sind durchaus freistehende Rundbilder, die sich also im obersten Bildungsprincip von deu aegyptischen unterscheiden. Wo aber in späterer Zeit in Griechenland die menschliche Gestalt mit der Architektur in Verbindung gesetzt wird, wie in den Telamonen des Zeustempels in Agrigent und in den Karyatiden des Erechtheion in Athen (Fig. 65 a. b.), da geschieht dies wiederum in vollkommen anderer Weise als in Aegypten. Denn in Griechenland tritt in diesem Falle die menschliche Gestalt in architektonischer Function voll und ganz an die Stelle der freitragenden Säule oder des Pfeilers, während sie in Aegypten niemals tragend fungirt, sondern immer nur an den stützenden Pfeiler gleichsam wie ein rund herausgearbeitetes Relief angelehnt wird.

Weil aber die aegyptische Kunst in der Bildung der Statue mit Absicht und Bewußtsein von diesem architektonischen Grundprincip ausgeht, aus welchem die unbewegliche Ruhe als Consequenz folgt, so hält die aegyptische Kunst an dieser absoluten Ruhe des stehenden oder sitzenden Rundbildes auch durch alle Jahrtausende ihres Bestandes unwandelbar fest. Ein Übergang zu größerer Bewegtheit würde für die aegyptische Kunst keinen Fortschritt, sondern den Verlust und das Aufgeben ihres Grundprincips bezeichnen, also eine Entartung, einen Verfall. In Griechenland dagegen, wo von einem architektonischen Grundprincip in der Statue nie die Rede gewesen ist, wird die steife Haltung der allerältesten Bildwerke sofort aufgegeben und mit der Darstellung einer größeren Bewegtheit vertauscht, sobald die junge Kunst sich zutraut, die Glieder auch in Bewegung darzustellen, ein Fortschritt, der, wie wir später sehn werden, mythisch an den Namen des Daedalos angeknüpft wird.

Aber mehr noch; „die Architektur geht in ihren Grundlagen auf rein mechanische und mathematische Gesetze zurück, während der menschliche Körper zwar ebenfalls nach bestimmten regelmäßigen Proportionen gebaut ist, welche sich mathematisch gliedern lassen und gleichfalls ein mechanisches Gleichmaß bedingen, seine höhere Bedeutnng aber doch erst dadurch erhält, daß er ein lebendiger mit Freiheit thätiger Organismus ist. Um es nun kurz zu sagen: die Aegypter faßten den menschlichen Körper nur in seiner ersten Beziehung auf. Denn es sei, daß die Figuren in der ruhigsten Haltung dastehn, oder daß

sie, wie in Reliefen und Gemälden sich in mannigfaltiger Thätigkeit zeigen, immer erhalten wir in den aegyptischen Kunstwerken nur das geometrische und mechanische Schema des Körpers" (Brunn). Von einer organischen Function der einzelnen Glieder und Theile des Körpers ist in aegyptischen Werken nicht die Rede, deshalb wird alle Musculatur, selbst bei der meisterhaften materiellen Technik, immer nur in abstract schematischer Weise gebildet, und deshalb erscheinen alle aegyptischen Werke wie versteinert, krystallisirt, erscheinen sie nicht steif, sondern starr, festgebannt, zu jeder anderen Bewegung als der grade dargestellten absolut unfähig.

Vergleichen wir nun die ältesten griechischen Werke, die wir vergleichen können, Werke, die freilich den allerältesten nicht zugezählt werden sollen, die aber weit älter sind, als diejenigen, in welchen die Aegyptophilen das aegyptische Bildungsprincip erkennen, so finden wir, was im Verlaufe dieser Darstellung genau nachgewiesen werden soll, das directe Gegentheil, das energische Streben nach organischer Bildung auf's schärfste ausgeprägt. Das Grundprincip oder, da dies mißverstanden werden kann, der Ausgangspunkt der griechischen Kunst liegt im Naturalismus, dies Grundprincip des Naturalismus und jenes Streben nach organischer Bildung führt in der älteren Kunst wohl zuweilen zur Übertreibung in der Darstellung der Function der Glieder und der Musculatur, setzt aber immer und ohne Ausnahme die Formgebung der ältesten griechischen Kunst in den bestimmtesten Gegensatz zu der schematisch abstracten Formgebung der aegyptischen, der sich überhaupt denken läßt. So steif deshalb auch manche altgriechische Statue vor uns dasteht, niemals ist sie starr wie eine aegyptische, immer erscheint ihre Haltung als eine willkürlich angenommene, welche aufgegeben und mit einer beliebigen Bewegung vertauscht werden könnte.

Und noch ein Punkt. Weil die aegyptische Kunst den menschlichen Körper nur nach seinem mechanisch-mathematischen Grundschema auffaßt und nach einer immer gleich bleibenden, festen Norm gestaltet, fehlt ihren Werken der Stempel der schöpferischen Künstlerindividualität größtentheils, wenn nicht ganz. Wenn die aegyptische Kunst an einem für sie normalen Bildungskanon festhält, so läßt dieser dem Belieben, der Anschauung des Künstlers keinen Raum; die aegyptischen Statuen sind wie mit Maschinen gearbeitet, und im Grunde waren auch die unfreien aegyptischen Werkmeister nur belebte Maschinen. Wir können deshalb wie Brunn bemerkt, ganzen Reihen aegyptischer Statuen gegenüber uns nicht veranlaßt fühlen nach den Meistern zu fragen, die sie gemacht haben, oder überhaupt daran zu denken, daß verschiedene Hände zu ihrer Herstellung thätig gewesen sein mögen, während dagegen schon bei den ältesten griechischen Werken überall die Individualität des künstlerischen Subjects hervortritt, und wir vor altgriechischen Werken sofort auf's natürlichste zu den Fragen nach ihrem Meister, der Schule und der Zeit, der sie angehören mögen, angeregt werden. Denn wir sehn in diesen Werken überall die Resultate der individuellen Anschauung, die Resultate und die Grenzen des individuellen Vermögens, wie dies weiterhin an den altgriechischen Werken nachgewiesen werden soll.

Zum Schlusse dieser Bemerkungen möge noch darauf hingedeutet werden, daß die aegyptische Kunst, eben weil ihr der beste Theil des Individualismus abging, sich nicht scheute, zur Bezeichnung des Wesens der verschiedenen Götter

zur Thiersymbolik zu greifen, und zwar so, daß sie dem nicht charakterisirten Menschenkörper das symbolisch charakterisirende Thierhaupt aufsetzte. Wäre nun mit dem Götterthume selbst die plastische Darstellung der Göttergestalt aus Aegypten nach Griechenland gekommen, so müßte mit Nothwendigkeit auch die Thiersymbolik in der angedeuteten Art in die älteste griechische Kunst hinübergegangen sein. Das ist aber so wenig der Fall, daß grade das Umgekehrte in der griechischen Kunst stattfindet, und daß, wo sie zur Thiersymbolik greift, sie den Gott im thierischen Körper mit menschlichem Kopfe darstellt.

Aus dem vorstehend Entwickelten wird sich wohl mit hinlänglicher Klarheit ergeben, daß das Grundprincip der Kunst mit allen seinen obersten Consequenzen bei Aegyptern und Griechen ein verschiedenes und gegensätzliches war; ist dem aber so, so kann unbedingt von einem fundamentalen Zusammenhange beider, von einer Ableitung der jüngeren Kunst aus der älteren in ihren Anfängen nicht die Rede sein. Eine ganz andere Frage ist, ob wir Ursache haben, anzunehmen, daß in verhältnißmäßig späterer Zeit auf die griechische Kunst von der aegyptischen aus Einflüsse stattgefunden haben. Die Annahme solcher vergleichsweise späten Einflüsse aus der Zeit, nachdem Psammetich (um Ol. 30, 660 v. unserer Zeitrechnung) Aegypten dem Verkehr geöffnet hatte, von vorn herein von der Hand zu weisen liegt kein Grund vor; es kommt nur darauf an, im Einzelnen zu prüfen, ob sie wirklich sichtbar und nachweisbar sind, und wie weit sie sich erstrecken.

In älterer Zeit nun hat man dieselben in folgenden Stücken nachweisen zu können vermeint.

Erstens in der Gesichtsbildung. Die Richtigkeit dieser Beobachtung darf man ganz unbedingt bestreiten, und es wird genügen auf die in Fig. 1. abgebildeten Monumente, einen Isiskopf von einem Mumienkasten in Leipzig aus der besten Zeit der aegyptischen Kunst und zwei Exemplare eines Athenekopfes von alten attischen Tetradrachmen,

Fig. 1. Isiskopf vom Leipziger Mumienkasten und Athenekopf von attischen Silbermünzen.

Monumente, deren vollkommene Aehnlichkeit von einem der ersten Vorkämpfer der Exoteriker, Thiersch (Epochen S. 28, Note 17) mit allem Nachdruck behauptet worden ist, zu verweisen, um Jeden der zu sehn versteht zu überzeugen, wie verkehrt hier beobachtet worden. Die Gesichtstypen in den Werken beider Völker sind, wie in diesen Beispielen, durchaus national und haben eben deshalb Nichts mit einander zu schaffen.

Zweitens hat man die Proportionen als übereinstimmend in Anspruch genommen. Auch diese Beobachtung, welche, was das Verhältniß der Schulter- zur Beckenbreite anlangt, noch neuestens wiederholt worden, ist theils irrig, theils

nicht schlagend. In den aegyptischen Proportionen tritt als das charakteristisch Auffallende bei grosser Schlankheit der ganzen Gestalt die Breite und Stärke der oberen, die Schmalheit der unteren Partien hervor. Die Schultern sitzen höher und sind breiter, die Hüften schmaler, der Leib ist gestreckter, als wir es in der Natur wenigstens der europäischen Menschheit finden, so daß wir hier wohl eine Rasseneigenthümlichkeit der alten Aegypter anerkennen müssen, welche von ihrer bildenden Kunst selbst bis zum Fehlerhaften stark hervorgehoben ist. Diese auffallenden Proportionen finden sich nun in altgriechischen Werken entweder gar nicht, oder sie finden sich niemals zusammen wieder; wo die altgriechischen Statuen in schlanken Proportionen gebildet sind, wie z. B. der Apollon von Tenea (Fig. 8), da haben sie schmale, auffallend tief hangende Schultern, wo sie dagegen breite und höher sitzende Schultern haben, wie z. B. die Figuren der ältesten selinuntischen Metopen (Fig. 6), da sind sie durchweg in sehr kurzen und gedrungenen Proportionen gehalten.

Drittens wird die Gewandung geltend gemacht; aber wiederum mit Unrecht. Denn sowohl die Tracht an sich ist eine wesentlich verschiedene, wie auch die künstlerische Darstellung und Behandlung. Allerdings fehlt den ältesten griechischen Gewandstatuen wie allen aegyptischen dasjenige, was man freie Drapirung zu nennen pflegt, allerdings sind die Gestalten von ihren Gewändern nur umhüllt, in dieselben nur gekleidet; aber während die aegyptische Kunst ihrem abstract schematischen Principe getreu, selbst wo sie Falten bildet, auf den Gewandstoff an sich so wenig Rücksicht nimmt, daß sie ihn überall wie einen elastischen Stoff auf's engste an die Formen des Körpers anlegt oder wie angezogen darstellt, so sehr, daß wir die Gewandung vielfach nur an ihren Enden und Kanten, nicht aber in ihrer den Körper deckenden Fläche zu erkennen vermögen, zeichnet sich die ältere griechische Kunst, ebenfalls gemäss ihrem Grundprincipe des Naturalismus, durch eine mit der größten Sorgfalt und dem größten Fleiße gearbeitete Darstellung des Gewandstoffes und durch eine bestimmt charakterisirte Unterscheidung der verschiedenen, dickeren und dünneren, leichteren und schwereren Gewandstoffe aus.

Unter diesen Umständen kann natürlich auf ganz einzelne Besonderheiten, die, oberflächlich angesehn, an Aegyptisches erinnern, die sich aber ungezwungen ohne aegyptische Einflüsse erklären lassen, durchaus kein Gewicht fallen. So entsteht z. B. der grade herabfallende Streifen an den Gewändern alter Athenestatuen (z. B. der aeginetischen Fig. 15 u. 16, oder der nachgeahmt alten in Dresden Fig. 38), den man als aegyptisch angesprochen hat, auf die einfachste Weise aus dem Zusammennehmen des weiten Gewandes von beiden Seiten her und sein Aufziehn unter die Gürtung. Um so geringeres Gewicht aber haben diese Einzelheiten, da sie nicht einmal mit irgend einer Consequenz auftreten, welche doch wahrnehmbar sein müßte, wo Formen des wirklichen Lebens von einem Volke auf das andere übergegangen sind. Gegenüber diesen einzelnen Ähnlichkeiten in der Gewandung finden wir aber z. B. in der Haartracht die größten Verschiedenheiten und Gegensätze.

Neuerdings hat man noch folgende Punkte hervorgehoben[6]). Erstens das Anliegen der Hände bei den ältesten auf uns gekommenen Marmorstatuen, während doch schon die älteren s. g. daedalischen Holzbilder erhobene Hände hatten. Ehe man aber für diesen Rückfall aegyptische Einflüsse geltend macht, sollte man

erwägen, ob er sich nicht viel einfacher und näher aus der Schwierigkeit einer neuen Technik erklärt, die in der viel bequemeren alten lange überwunden sein mochte. Zweitens das Vortreten des linken Fußes bei altgriechischen wie bei aegyptischen Werken. Hier sind zunächst die auf dem Gebiete der griechischen Kunst beigebrachten Beispiele um alle diejenigen zu mindern, bei denen es sich um eine lebhafte Bewegung handelt, die, wie z. B. das Speerschwingen oder der Bogenschuß ein Vortreten mit dem linken Fuße an sich nothwendig machen. Was aber sodann die mit vortretendem linkem Fuße ruhig stehenden Statuen anlangt, so fragt es sich einerseits, ob nicht eine solche Stellung die natürliche, physiologisch begründete ist, andererseits, ob dieselbe für die aegyptische Kunst irgend eine besondere Bedeutung hatte und deswegen festgehalten worden ist. Denn wenn dies nicht der Fall war, so sieht man nicht ein, warum nicht die Griechen eben so zufällig auf dieselbe gekommen sein sollten, wie die Aegypter. Drittens schräg gegen die Nase geneigte Augen. Das solche vorkommen, ist nicht zu läugnen [7]), daß aber hierin irgend eine Consequenz vorliege, muss in Abrede gestellt werden. Und ungefähr dasselbe gilt von der vierten Beobachtung der in alterthümlichen Werken zu hoch sitzenden Ohren; auch darin ist einerseits keine volle Consequenz, andererseits läßt sich die Thatsache tiefer herab verfolgen als aegyptische Einflüsse jemals auf die griechische Kunst eingewirkt haben können [8]).

Sollten aber trotz allen diesen Gegenbemerkungen gewisse Ähnlichkeiten im Einzelnen zwischen aegyptischen und altgriechischen Sculpturwerken vorhanden sein, so fragt es sich, was daraus folge. Da sagt nun einer unserer vorzüglichsten Forscher (Welcker, Griech. Götterlehre II. 102): „es ist nicht unmöglich, daß, so unabhängig hellenisch auch von Anfang an die Götterbilder waren, doch auf die früheste Ausführung in Marmor der Anblick der aegyptischen Steinbilder in einigen Dingen, die sich trotz aller charakteristischen Verschiedenheiten anwenden und nachahmen ließen, Einfluß gehabt haben." Hier möchte nur bedenklich sein, daß man das Motiv nicht erkennt, aus welchem die Griechen, sei es in an sich gleichgiltigen Dingen, sei es in der Steifheit und Starrheit nachgeahmt haben sollten, ohne das wahrhaft Imposante der aegyptischen Kunst, die grandiose Einförmigkeit in der Wiederholung fast identischer Statuen nachzuahmen. Ein Anderer meint, auch ohne nähere Motivirung, es sei möglich, daß die Merkmale eines nicht im Ursprunge der griechischen Kunst begründeten, aber in deren Fortgang eingreifenden aegyptischen Einflusses sich annehmen lassen, während ein Dritter von einem Zurücksinken der ältesten Steinbilder in eine vor Daedalos (bei Holzbildern) übliche Haltung unter aegyptischem Einflusse redet, wo es, wie oben gesagt, wenigstens eben so nahe liegt, die neue Technick der Marmorsculptur für den Rückfall in weniger bewegte Composition verantwortlich zu machen. Kurz, es ist bis auf diesen Tag Nichts vorgebracht, was bewiese, daß die Ähnlichkeiten griechischer und aegyptischer Werke, auch wenn sie wirklich in höherem Grade vorhanden wären, als sie es sind, aus einem inneren Zusammenhange beider, aus der Abhängigkeit der altgriechischen Kunst von der aegyptischen abzuleiten wäre, da Ähnlichkeiten, die zum Theil bedeutender sind als die hier besprochenen, in Kunstwerken von Völkern heraustreten, die durch Raum und Zeit so weit getrennt sind, wie auf unserem Planeten überhaupt Etwas getrennt sein kann, und da diese Ähnlichkeiten

sich finden müssen, weil es sich überall um menschliche Dinge und um menschliche Werke handelt, welche in ihrer Entwickelung gewisse Parallelen bieten müssen, indem sie in ihrer Quelle Paralleles und Verwandtes haben.

Wir brechen hier ab ohne den Vertheidigern der Ableitung des Griechischen aus Aegypten auf die weiteren Gebiete des staatlichen und geselligen Lebens, der Religion und Mythologie zu folgen, auf denen wir sie überall [mit] den gleichen Waffen: unbedingtem Glauben an die Meinungen der Alten, Identificirung des Ähnlichen kämpfend und in derselben Methode des Synkretismus befangen wiederfinden würden [9]). Wir dürfen ihnen zu folgen verzichten, nicht allein weil die hier bezeichneten Gebiete ausserhalb des Bereichs unserer Aufgabe liegen, sondern besonders deshalb, weil die moderne Forschung über die ältesten Perioden des Menschengeschlechts uns die Griechen im Zusammenhange mit ganz anderen Urelementen und die Wurzeln der griechischen Cultur in ganz anderem Boden kennen gelehrt hat.

In einem wesentlich verschiedenen Verhältnisse nämlich als zu Aegypten steht Griechenland zu Asien. Weniger die Thatsache, daß das hellenische Volk als Zweig der großen indogermanischen Völkerfamilie seine Urheimath in Hochasien gehabt, von der aus es sich nach Westen verbreitete, und daß die Trennung dieser Familie in einzelne Zweige zu einer chronologisch allerdings nicht zu bestimmenden Zeit vor sich ging, in welcher die gemeinsame Cultur bereits eine bestimmte Ausdehnung, und zwar keinesweg eine geringe, erreicht hatte, weniger diese Thatsache, als vielmehr die zweite eines vielfältigen Verkehrs auch mit den Völkern, welche, aus anderer Wurzel abgeleitet, neben den Griechen die Küsten Kleinasiens besetzt hatten, sowie weiterhin mit Nationen im Innern des Welttheiles, ist für die Entwickelung der Kunst wie der gesammten Cultur von einschneidender Wichtigkeit gewesen, mag dieser Verkehr durch die kleinasiatischen Ionier vermittelt worden sein, oder unmittelbar zwischen den Griechen der westlichen Halbinsel und diesen fremden Stämmen, namentlich den Phoenikern, Assyrern und Babyloniern, dann auch den Lykiern, Phrygern und Persern stattgefunden haben.

Von einer allgemeinen und principiellen Ablehnung der Annahme, daß die Kunst der asiatischen Völker auf diejenige der Griechen von bestimmendem Einflusse gewesen sei, kann demnach nicht die Rede sein; wohl aber kommt es um so mehr darauf an, zu prüfen, wie weit dieser Einfluß reicht und in welche Periode der griechischen Kunst er fällt. Was das Erstere anlangt, so wird man gewiß nicht irren, wenn man die Behauptung, die griechische Kunst sei aus der asiatischen geradezu abzuleiten, als „der schönen Mutter schönere Tochter" zu betrachten, für irrig und für eine starke Übertreibung erklärt, um so mehr als auch diejenigen, die solches lehren, selbst weit davon entfernt sind, dasjenige, was der griechischen Kunst eigenthümlich ist, was ihren Charakter in ihrer eigentlichen Entwickelung und ihrem Bestande ausmacht, mit dem ganz verschiedenen Wesen irgend einer asiatischen Kunst in Verbindung zu bringen. Die ganze Lehre bezieht sich vielmehr und kann sich verständigerweise nur beziehen auf eine älteste Periode der Kunst auf griechischem Boden, deren Kunstübung als wesentlich in sich abgeschlossen erscheint, ihre Nachwirkungen freilich, das kann und soll nicht geläugnet werden, bis in relativ spätere Zeiten erstreckt, dennoch aber auf eine neue, mittlerweile aus anderen Keimen emporgewachsene eigenthümlich griechische Kunst nicht irgend-

wie bestimmend eingewirkt hat. Soweit unsere Forschungen bisher reichen, ist es hauptsächlich die vom 13. Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung bis in die zweite Hälfte des siebenten blühende, dann jäh zu Grunde gegangene assyrische Kunst gewesen, deren scharf ausgeprägter stilistischer Carakter nicht allein auf die Kunst der Perser, sondern, vielleicht durch dieser, vielleicht auch durch syrophoenikischer Stämme Vermittelung, auf die Kunst auf griechischem Boden eingewirkt hat, beginnend in einer Zeit, deren Entfernung wir nicht mehr zu berechnen im Stande sind, in dauerndem Einflusse geblieben, wer kann sagen wie viele Jahrhunderte lang, gewiß aber nicht direct bestimmend fortwirkend lange über ihren eigenen Untergang hinaus, so daß die fremde Färbung im Stil griechischer Monumente immer blasser und blasser wird, und endlich in denjenigen Hervorbringungen griechischen Meißels, auch den ältesten, von denen sich eine ununterbrochene Entwickelung bis zur höchsten Blüthe fortsetzt, ganz entschieden nicht mehr wahrnehmbar ist. Der Charakter aber der assyrischen Kunst beruht auf der Stilisirung, d. h. in dem bewußten und absichtsvollen Hinausgehn über die Wiedergabe der in der Natur wahrgenommenen Formen, also in einem Verfahren, welches dem unseren in der Darstellung der heraldischen Wappenthiere der Hauptsache nach entspricht. Und zwar, wie es scheint, auch dem Motive nach, nämlich zu Gunsten der Ornamentik. Denn die assyrische Kunst, besonders aber die assyrische Sculptur, erscheint ihrem Wesen nach durchaus als ornamental und ist, sie schaffe flache Reliefe zur Decoration der glatten Wände oder jene Dreiviertheilsrundbilder, wie die geflügelten Stiere und Löwen zur Decoration des Wand- oder Thürpfeilers, grade so wie die aegyptische ursprünglich und principiell mit der Architektur verbunden [11]). Vermöge ihrer primitiven und fast nie gelösten Verbindung mit der Architektur (oder mit deren untergeordneten Nebenarten der Geräth- und Gefäßbildnerei) erscheint nun die assyrische Kunst von den stilistischen Principien der Architektonik bedingt und beherrscht wie die aegyptische, gegen diese Principien würde sie durch einfachen Naturalismus der Formgebung verstossen. Und so wird denn unter der Hand der assyrischen Bildhauer fast jede Form zum Ornament oder im Sinne der Ornamentik umgestaltet, das Nackte wie die Gewandung, das Haar, nicht nur am menschlichen Haupt und Bart, an den Mähnen und Schweifen der Pferde, wo man in künstlich regelmäßigem Locken- und Flechtwerk an Wiedergabe der Wirklichkeit denken könnte, sondern auch an den Körpern wilder Thiere, die Musculatur, Sehnen und Adern, fast jede Hautfalte am Thierkörper, ja selbst an einem Stab aufgereihte Zwiebeln oder Heuschrecken. Daß aber die assyrische Kunst nicht hinter dem Naturalismus zurückgeblieben ist, wie die aegyptische, sondern über denselben hinausging, davon dürfte der Grund darin zu suchen sein, daß, während die aegyptische Kunst durchaus hieratisch, die assyrische Kunst wesentlich höfisch ist. Während es demgemäß die Aufgabe der aegyptischen Kunst war, ihre Gestalten zu den schlichten Trägern einer symbolisch tiefsinnigen Religion zu machen, sollte die assyrische der förmlichen und conventionellen Pracht eines caeremoniell entwickelten Herrscher- und Hoflebens entsprechen, dessen Schauplätze, die weiten Paläste, sie zu decoriren hatte. Daher die Tendenz zu feierlicher, wohlgeordneter, so zu sagen, caeremonieller Zierlichkeit in der ganzen Formgebung, welche vermöge der, wie gesagt, ursprünglichen Verbindung mit einer großen

und prächtigen Architektonik mit Nothwendigkeit zu jener ernsten Stilisirung führen mußte, welche als das Grundprincip der assyrischen Sculptur erscheint, während die große Kräftigkeit der Formgebung sich daraus wenigstens mit erklären mag, daß die größte Masse der Sculpturen das Innere nur mit gebrochenem Lichte beleuchteter Baulichkeiten schmückte.

Wenn es nun gilt den Kreis von Monumenten auf griechischem Boden, auf den wir einen maßgebenden Einfluß assyrischer Kunstübung anzunehmen haben, genauer zu bezeichnen, als dies im Vorstehenden bereits geschehn ist, so haben wir außer den mykenaeischen Löwen und der ältesten Vasenmalerei mit ihrer reihenweisen Darstellung entschieden stilisirter Thiergestalten zunächst das eine und das andere Moment in der von Homer geschilderten Kunst des heroischen Zeitalters zu nennen. Mit dieser stehn dann wieder einige Monumente der frühesten reinhistorischen Kunst (namentlich die Lade des Kypselos) in mehr als einer Rücksicht in Verbindung, und diese finden ihrerseits in manchen Hervorbringungen der fortgeschritteneren archaischen Vasenmalerei, die in ihren Gegenständen schon fast ausschließlich griechisch geworden ist (z. B. der Françoisvase), ihre Analogien. Nehmen wir nun aber auch bei allen diesen Denkmälern eine Abhängigkeit von den Impulsen assyrisch-orientalischer Kunst an, so wird sich doch nicht läugnen lassen, daß einerseits diese Einflüsse immer mittelbarer werden, was auch von einer nicht geringen Zahl von ursprünglich assyrischen, von der griechischen Kunst aufgenommenen und weiter entwickelten, in dieser weiteren Entwickelung nie aufgegebenen Ornamenten gilt, und daß sie andererseits diesseit der Grenze des sechsten Jahrhunderts oder wenigstens seiner zweiten Hälfte kaum noch wahrzunehmen, folglich in einem Zeitalter beschlossen sind, welches gegenüber der aus neuen Anfängen emporblühenden eigentlichen griechischen Kunstübung kaum als deren zugehörige älteste Periode gelten kann. Auf dem Gebiete der Plastik scheint der Beginn der neuen, vom Orient unabhängigen Periode durch das Auftreten des freistehenden Rundbildes, der Statue im eigentlichen Sinne bezeichnet zu sein, da eine solche weder Aegypten noch, sehr vereinzelte Ausnahmen abgerechnet (s. Note 11), Assyrien kennt. Diejenige griechische Kunst aber, welche sich in ununterbrochener Folge und organischer Entwickelung bis in die nationale Blüthezeit fortsetzt, geht in der Plastik wesentlich von der Statue als dem frei im Tempel stehenden Cultusbilde aus, nicht von der architektonischen Sculptur, und sie verbindet sich mit der Architektur in freier Weise wieder erst zu einer Zeit, wo ihr Grundprincip des Naturalismus viel zu tief durchgebildet war, als daß die Architektur es hätte verändern und der Plastik mehr als den Raum und Rahmen bieten können, in den hinein sie ihre freien Schöpfungen componirt.

Und Ähnliches wie von dem Verhältniß der griechischen Kunst zu derjenigen Assyriens gilt von demjenigen zu der Kunst der Nachbarvölker, besonders der Phryger und Lykier. Je mehr die Möglichkeit einer inneren Verwandtschaft mancher Erscheinungen der griechischen Kunst mit den Eigenthümlichkeiten der fremdländischen anerkannt wird, um so mehr erscheint es als Pflicht, die Wahrscheinlichkeit und Thatsächlichkeit dieser Verwandtschaft in jedem Falle auf's schärfste zu untersuchen, nicht aber in zufahriger Weise sofort aus jeder äußerlichen Ähnlichkeit auf inneren Zusammenhang zu schließen. Eine nüchterne und besonnene Kritik wird immer zuerst versuchen, ob sich die einzelnen Phasen der

Entwickelung der griechischen Kunst ungezwungen aus sich selbst und aus dem ganzen Entwickelungsgange erklären lassen, und zu der Annahme fremder Einflüsse erst dann greifen, wenn diese Erklärung nicht mehr ausreicht.

ZWEITES CAPITEL.

Die älteste sagenhafte Kunst und die erhaltenen Monumente der vorhistorischen Zeit in Griechenland.

Nachdem durch das Bisherige das Feld unserer Forschung gesäubert ist und die Grundsätze unserer Kritik dargelegt sind, wenden wir uns jetzt zu der Betrachtung der ältesten sagenhaften Kunst in Griechenland, mit der wir die Geschichte der Plastik zu eröffnen haben, da, wie im Eingange des vorigen Capitels hervorgehoben worden, alle Sage als Sage, d. h. als Tradition im Gegensatze zur Erfindung und zum Märchen historische Elemente enthält oder sich an Thatsächliches anlehnt.

Indem wir es also mit Nachrichten zunächst über uralte Bauthätigkeit und Metallbildnerei daemonisch-mythischer Kunstinnungen zu thun haben, welche der Form nach durchaus sagenhaft sind, und denen sich ähnliche Sagen über alte Holzbildnerei anschließen, soll versucht werden, den thatsächlichen Kern dieser Überlieferungen festzustellen.

Als mythische Bauhandwerker werden uns von nicht wenigen Alten die Kyklopen genannt, von denen die Sage berichtet, daß Proitos, der Herrscher von Tiryns, ihrer sieben aus Lykien zur Ummauerung seiner Burg und Stadt herbeigeholt habe. Schon Homer erwähnt (Il. 2, 559) „die ummauerte Tiryns“; und in anderen Quellen heißen auch die Mauern von Argos und Mykenae Werke der Kyklopen. Bei diesen Kyklopen ist weder an die homerischen auf Trinakria zu denken noch an die blitzeschmiedenden Hesiod's, sondern sie sind nach dem Begriffe des Riesenhaften zu fassen, welcher als das Gemeinsame der homerischen und hesiodischen Kyklopen erscheint. In den Sagen verschiedener Völker werden die gewaltigen Bauten einer längst vergangenen Zeit, gegen die wir selbst uns zwerghaft erscheinen, als Werke der Riesen aufgefaßt, so auch hier: diese mauerbauenden Klyklopen sind riesenhafte Bauleute der Urzeit. Daß sie in der Sage aus Lykien, nach weniger guter Überlieferung aus Thrakien, herbeigeholt werden, kann sehr wohl einen historischen Kern haben, denn Lykien war ein Land, in welchem sich griechische Cultur mit der des Orients vielfach berührte, so daß der Zusammenhang zwischen Hellas und Asien grade hier thatsächlich vermittelt erscheint. Dies auch im vorliegenden Falle anzunehmen, veranlaßt besonders der Umstand, daß in ornamentalen Einzelheiten dieser uralten Riesenwerke, namentlich an dem sogenannten Schatzhause des Atreus bei Mykenae, welches

richtiger als Grabgebäude erklärt ist, Formen hervortreten, die, unbedingt ungriechisch, in Formen der persepolitanischen und weiterhin der assyrischen Architektur ihre sehr nahen Analogien finden. Damit braucht aber die Sage keineswegs so gefaßt zu werden, als seien alle hier in Rede stehenden, über den ganzen Boden von Griechenland, Kleinasien und den größten Theil Italiens zerstreuten Bauwerke von orientalischen Werkmeistern ausgegangen; sie mögen vom Orient aus angeregt worden sein, sind aber ihrer Mehrzahl nach unzweifelhaft Werke der Landeseinwohner, weshalb die alte Überlieferung sie auch als pelasgische bezeichnet. Denn alle Versuche zur Unterscheidung des Kyklopischen vom Pelasgischen sind als vollkommen verfehlt und nichtig erwiesen.

Es ist zweckmäßig erschienen, diese Sage von den mauerbauenden Kyklopen, auf welche der Glaube des Alterthums auch plastische Werke, die mykenaeischen Löwen (s. Fig. 2) und (Pausan. II, 20. 7) ein Medusenhaupt in Argos zurückführte, etwas näher darzustellen, obgleich die Geschichte der Baukunst von unseren Zwecken seitab liegt, weil in der Kyklopensage sich das Verhältniß der Überlieferung zu dem Kerne des Thatsächlichen mit Klarheit feststellen läßt. Das Thatsächliche sind die Werke selbst, die bis auf unsere Zeit gekommen sind, Mauern aus den gewaltigsten Werkstücken aufgeführt, von einer solchen imposanten Großartigkeit, daß schon Pausanias sie mit Recht würdig nennt, neben den aegyptischen Pyramiden angeführt zu werden. Über ihre Entstehung fehlte die genauere Kunde, und so wurden sie in der Sage zu Werken der Riesen. Aber diese Sage selbst hätte nicht entstehen können ohne das Vorhandensein und die Eigenthümlichkeit der Werke.

In ähnlicher Weise werden nun auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst daemonische Innungen in besonderer Beziehung auf Metallarbeit genannt. Erstens die Daktylen, d. h. Finger, welche der Kybele Allerlei in's Werk richteten. Local sind sie am phrygischen Ida, von woher uns auch drei Einzelnamen: Kelmis (der Treiber: Hammer), Damnameneus (der Bändiger: Zange) und Akmon (Ambos) überliefert werden, und in Kreta am Idagebirge, wo sie in der Fünfzahl auftreten. Die richtige Deutung derselben kannte schon das Alterthum: die Finger sind Künstler, deswegen wurden die alten daemonisirten Metallkünstler Finger, Kunstfinger genannt, ganz ähnlich wie andere mythische Künstler Eucheir oder Eupalamos, Wohlhand, Geschickthand hiessen. Neben ihnen erscheinen zweitens die Telchinen, ebenfalls uralte Metallarbeiter namentlich auf Rhodos in Ialysos, Kameiros und Lindos, aber auch auf Kreta und Kypros; sie machen dem Kronos die Harpe, dem Poseidon den Dreizack und sollen auch die ersten Götterbilder aus Metall verfertigt haben. Auch ihre Bedeutung ist schon von den Alten richtig erkannt, und als specielle Einzelnamen kommen unter anderen Chryson (Goldarbeiter), Argyron (Silberarbeiter) und Chalkon (Erzarbeiter) vor.

Obgleich wir nun keine Werke dieser mythischen Metallarbeiterinnungen haben, welche die Realität des Kernes der Sagen so beweisen, wie die Mauern von Tiryns und Mykenae das Geschichtliche in der Riesensage, so dürfen wir doch an der historischen Grundlage auch dieser Sage, an uralter Metallarbeit bei metallreichen Gebirgen um so weniger zweifeln, eine je bedeutendere Stelle grade die Metallbearbeitung unter den bildenden Künsten der ersten uns in den homerischen Gedichten genauer bezeugten geschichtlichen Epoche der griechischen

Kunst einnimmt. Manche Einzelheiten, wie z. B. die Nachricht über die von den Telchinen gefertigten Götterbilder, können wir natürlich so wenig näher controliren, wie wir im Stande sind die Zeit und die Ausdehnung der Periode, auf welche sich die Sage bezieht, auch nur annähernd zu bestimmen. Aber grade aus diesem Grunde haben wir auch kein Recht, diese Nachricht in ihrem Kern als unhistorisch zu verwerfen.

Ehe an diese daemonischen Gewerknamen ein menschlicher Collectivname ebenfalls mythischer Geltung, der eine andere Technik, die Holzschnitzerei, bedeutet, ehe Daedalos angefügt wird, sind die ältesten Götterbilder in's Auge zu fassen, da Daedalos bereits als Verbesserer derselben, als Reformator der frühesten Versuche der Kunst genannt wird. Denn an der Herstellung von Götterbildern machte die bildende Kunst der Sage nach ihre ersten Versuche. Diese Götterbilder, sofern sie menschliche Gestalten darstellten oder darstellen sollten, sind jedoch keineswegs die ältesten Cultusobjecte Griechenlands, vielmehr geht ihrem Auftreten eine, als die anikonische (bildlose) zu bezeichnende Periode unbekannter Dauer vorher [12]), in welcher die Cultusobjecte nur sichtbare Zeichen der göttlichen Gegenwart sein sollten, Gegenstände zum Theil reliquienartiger Natur, an welche sich der Cultus in mancherlei Caeremonien anlehnen konnte. Unbearbeitete Steine, Pfeiler, Säulen, Spitzsäulen, Balken und Bretter, diese letzteren aus den für heilig gehaltenen Bäumen hervorgegangen, waren diese ältesten Cultusobjecte.

Aus ihnen leitete man in früherer Zeit die menschlichen Götterbilder durch Vermittelung der Hermen ab, indem man annahm, daß, um das Zeichen in nähere Beziehung zur Gottheit zu bringen, man den Balken und Klötzen einzelne besonders bezeichnende Theile hinzugefügt habe, Köpfe von charakteristischer Form, Ansätze der Arme, an welche Kränze gehängt wurden, oder ganze Arme, welche die Attribute hielten. Diese nur scheinbar organische, in Wirklichkeit ganz mechanische Ansicht von dem allmäligen Werden der Statue ist jedoch weder in der Theorie scharf durchzuführen noch auch historisch nachweisbar. Im Gegentheile steht es zunächst als historische Thatsache fest, daß die anikonische Zeit eine bestimmt abgegrenzte war, und daß, sowie das Bedürfniß von Bildern erwachte, welche die Gottheiten darstellen sollten, und das kann nur unter dem Einflusse der das Götterthum rein menschlich darstellenden Sagenpoësie geschehn sein, alsbald an die Stelle der rohen Objekte vollständige Götterbilder traten. Mit dieser historischen Thatsache, welche zuerst nachgewiesen zu haben Thiersch's bleibendes Verdienst ist, wird sich auch die Theorie schließlich viel besser vertragen, als mit der Annahme der Herme als der Übergangsstufe zur ganzen Statue. Denn wer einmal das Bedürfniß fühlte, einen Kopf und Arme zu bilden, und wer diese bilden konnte, der konnte eben so gut auch noch Beine hinzufügen, und damit seinem Verlangen nach einem menschlich gestalteten Götterbilde genügen.

Die historische Thatsache aber des unvermittelten Übergangs der bildlosen Epoche in die ikonische, Götterbilder menschlich gestaltende, hat der orientalischen Partei ein so großes Räthsel geschienen, daß sie dieselbe nur aus der Annahme fremder Einflüsse erklären zu können geglaubt hat. Das ist nebst der schon berührten Fiction eines Jahrhunderte langen Stillstandes der Kunst der Keimpunkt

der ganzen fremdländischen Theorie. Und doch ist diese Thatsache so unerklärlich gar nicht, wenn man nur die Frage nicht dadurch verwirrt, daß man den unvermittelten Übergang zu einem ebenso plötzlichen macht, wenn man sich nur nicht einredet, die ältesten Götterbilder haben mehr geboten, als die allerroheste Andeutung der menschlichen Gestalt, wenn man endlich nur von allen den scheinbaren, verhältnißmäßig jungen Daten absieht, welche die Sage darbietet, indem sie die ältesten Götterbilder an diesen oder jenen Heros als Werkmeister oder Stifter anknüpft.

Die ältesten Götterbilder nun, welche auf spätere Zeit kamen, waren aus Holz geschnitzt (Xoana), nicht, wie man angenommen hat, weil der organische Stoff des lebendigen Holzes geeigneter erschien, zum Abbild der Gottheit, welches zugleich als ihr Sitz (ἕδος) betrachtet wurde, zu dienen, als der leblose und kalte Stein, denn unter den ältesten Cultobjecten waren eben so viele Steine wie Hölzer; sondern das weiche Holz wurde vorgezogen, weil es sich der Bearbeitung leichter darbot. Da man nun in den allermeisten Fällen weder die Meister dieser uralten Bilder noch die Zeit ihrer Entstehung kannte, oder selbst zu kennen vermeinte, und da sie zugleich als uralt für besonders heilig galten, so bezeichnet die Sage dieselben in verschiedenen Wendungen als vom Himmel gefallen (διοπετῆ). In anderen Fällen glaubte man alte Götterbilder auf die Stiftung und Weihung bestimmter Heroen und Heroinen, von Danaos an bis auf Orestes und Iphigenia zurückführen zu können, und in einem Falle, bei dem ältesten Bilde der Hera in Argos nannte man auch einen Künstler, Peirasos, Argos' Sohn. Wo sonst einzelnen Künstlern Bildwerke dieser ältesten Art beigelegt werden, geschieht dies erst durch Mißverständniß späterer sagenhafter und geschichtlicher Überlieferung, während diese Künstler aus Gründen, die ihrer Zeit angeführt werden sollen, ungleich später, selbst in historischer Zeit anzusetzen sind.

Die vordaedalischen Götterbilder, von deren einigen wir genauere Beschreibungen haben, werden uns geschildert als völlig gradestehend, mit ungetrennten Beinen, die Arme am Körper anliegend, die Augen geschlossen. Andere sind sitzend, wie eine Athenestatue in Troia, welche in der einen Hand Rocken und Spindel, in der anderen die Lanze hielt. Dass wir sie uns von grosser Rohheit zu denken haben, geht aus den Berichten über einzelne hervor, in denen die lächerliche Gestalt derselben hervorgehoben wird. An diese wunderliche Gestalt knüpfen sich dann wieder spätere Sagen, welche sie erklären wollen, z. B. dies und jenes Götterbild habe geschlossene Augen, weil es sie vor einem Frevel zugemacht habe, und was dergleichen mehr ist. Eine monumentale Anschauung von denselben und besonders von ihrem Stile vermögen wir uns nicht zu verschaffen. Wohl ist manches dieser alten Götterbilder in späteren Kunstwerken, namentlich in Vasenbildern, dargestellt, aber sowohl die genauere Betrachtung des Stils jedes einzelnen dieser Gemälde, wie namentlich die Vergleichung mehrer derselben gleichen Gegenstandes untereinander lehrt uns, daß die Maler eine genaue Darstellung ihres wirklichen Stils nicht gegeben haben, wahrscheinlich gar nicht geben wollten. Man kann sich daher höchstens ganz im Allgemeinen die Götterbilder der ältesten Zeit aus diesen späten Darstellungen vergegenwärtigen, und muß auch dies mit großer Vorsicht thun, um sich nicht falsche Eindrücke einzuprägen, welche dem Verständniß der weiteren Entwickelungen nur hinderlich sein können.

Als Verbesserer in der Darstellung der Holzbilder und als Reformator der Kunst wird Daedalos genannt. Der Name ist nicht als der persönliche eines Individuums, sondern als Appellativum und die Collectivbezeichnung des Holzschnitzens zu betrachten. Er ist abgeleitet von dem Zeitworte, welches „schnitzen, bildschnitzen" bedeutet (δαιδάλλειν), oder von der Bezeichnung der Holzbilder (ξόανα) als „Schnitzbilder" (δαίδαλα), wie dies schon Pausanias (9, 3, 2) richtig erkannte und wie es von den Neueren ziemlich allgemein anerkannt wird. Eine ähnliche Erkenntniß liegt in der Sage, welche Daedalos zum Sohne des Palamaon (Handmann) oder Eupalamos (Geschickthand, d. i. Handwerker) macht, und damit die Kunst als Spross des Handwerks bezeichnet. Endlich beweisen für die Richtigkeit dieser Annahme auch die weiten Reisen, welche die Sage Daedalos machen läßt, wenn sie ihn von Athen nach Kreta, von dort nach Sicilien oder nach Theben, Pisa und anderen Orten, endlich nach Aegypten führt, denn diese Sage, so bunt sie ausgeschmückt und so romanhaft sie aus allerlei Abenteuern motivirt ist, knüpft sich doch nur an das Vorhandensein von „Schnitzbildern" an den verschiedenen Orten. Wo diese waren, mußte doch auch der „Bildschnitzer" gewesen sein.

Hieraus ergiebt sich wie völlig nichtig jede chronologische Berechnung der Zeit des Daedalos sein muß, mag sie ihn zum Zeitgenossen des Minos und Theseus machen und ihn in das 14. Jahrhundert v. Chr. Geb. hinaufrücken oder ihn ein oder mehre Jahrhunderte später ansetzen. Nur das können wir aus Daedalos' Erwähnung in der Ilias (18, 591) schließen, daß die Periode der daedalischen Schnitzbilder, wie wir sie zu charakterisiren versuchen werden, geraume Zeit älter gewesen sein muß, als dieser Theil der Ilias, da Daedalos hier bereits rein persönlich mythisch geworden ist. Es wird sich ferner aber auch ergeben, daß es mißlich ist, dem Daedalos und der daedalischen Bildschnitzerei eine bestimmte Heimath zuzuweisen. Allerdings setzt die Sage seinen Ausgangspunkt in Athen an, und Athen verflicht ihn in seine Königsgenealogie, aber das beweist nichts Anderes, als daß die Sage besonders in Athen ausgebildet wurde, und daß daedalische Bildschnitzerei in Attika in besonderem Ansehn stand. Dies war in der That der Fall, wie der Umstand zeigt, dass die Zunft der attischen Bildschnitzer und Bildhauer bis in die späte Zeit hinab ihr Geschlecht von Daedalos ableitet, und dass „Nachkommen des Daedalos" (Daedaliden) mit „altattischen Bildnern" gleichbedeutend gebraucht wird.

Mag nun aber auch der Name des Daedalos noch so sehr ein Appellativum, die Person des Künstlers durchaus mythisch sein, durchaus nicht mythisch, sondern vollkommen historisch ist die werkschaffende Thätigkeit der daedalischen Bildschnitzer. Sie ist eine Thatsache, welche durch mehre bis zu späten Jahrhunderten erhaltene, und von späten Schriftstellern gesehene und beschriebene Bildwerke bezeugt ist. Die grösste Zahl der einzeln auf Daedalos zurückgeführten, als seine echten Arbeiten geltenden Statuen führt uns Pausanias an, den einige andere Schriftsteller ergänzen, während daedalische Bildwerke, d. h. Bildwerke einer gewissen Stilart und Vollendung an anderen Stellen als eine Classe genannt werden, und demgemäß in ungleich größerer Menge vorhanden waren.

Als Material aller echten, das heißt ausdrücklich auf Daedalos' Namen zurückgeführten Bildwerke erscheint Holz, wie das schon in dem Namen des Künstlers gegeben ist; deshalb wird Daedalos auch als Erfinder der Instrumente

genannt, die zur Holzarbeit nöthig sind, nämlich der Säge, der Axt, des Bohrers, des Bleiloths, auch des Fischleims (Plin. 7, 198); als Gegenstände der Kunst des Daedalos werden die Götter genannt, zu denen auch der ein paar Mal gebildete Heraḳles zu rechnen ist. Hievon macht nur ein ausdrücklich auf Daedalos zurückgeführtes Kunstwerk eine Ausnahme, welches durch eine Erwähnung bei Homer besondere Wichtigkeit erhält, aber in manchem Betracht räthselhaft erscheint und sehr verschieden aufgefaßt worden ist [13]). Homer sagt nämlich in der Beschreibung der Reliefe, mit denen er Hephaestos den Schild des Achill schmücken läßt (Il. 18, 590 ff.):

> Einen Reigen auch schuf der hinkende Feuerbeherrscher
> Jenem gleich, den vordem in der vielbewohneten Knossos
> Daedalos künstlich gemacht der lockigen Ariadne.
> Blühende Jünglinge dort und vielgefeierte Jungfraun
> Tanzeten, all' einander die Händ' am Knöchel sich haltend.

Mehre antike Schriftsteller erwähnen dies Kunstwerk in sehr unbestimmter Weise, aber doch als Kunstwerk, und Pausanias giebt (9, 40, 2) an, daß der daedalische „Choros" der Ariadne noch seiner Zeit in Knossos vorhanden war, und zwar als Relief von weißem Marmor. Obgleich nun die Echtheit dieses Reliefs in keiner Weise verbürgt, sein hohes Alter des Materials wegen höchlich verdächtig ist, so wird man doch, Alles wohl erwogen, nicht umhin können, das Vorbild des Reliefs, das Hephaestos machte, ebenfalls als ein Kunstwerk zu betrachten. Vielleicht können wir uns den in diesem Kunstwerke von Daedalos, d. h. von einem vorhomerischen Bildschnitzer dargestellten Reigen am besten durch ein altes Vasenbild (auf der Françoisvase, abgeb. in den Monumenti dell' Instituto di corrisp. archeol. 4, 56) vergegenwärtigen, welches den Reigen des Theseus, der Ariadne und der attischen Jünglinge und Jungfrauen nach der Erlegung des Minotauros ganz der homerischen Schilderung gemäss darstellt. Am wahrscheinlichsten aber war dies Kunstwerk ein ornamentales Relief an einem hölzernen Geräthe, etwa an einer Tischplatte, und wurde dann später durch eine Copie in Marmor ersetzt, die ihre Analogie z. B. in den Reliefen des Kolotes am Tische im Tempel von Olympia findet. Daß die Verfertigung und Verzierung eines solchen Möbels durch einen Künstler, wie Daedalos in der Sage erscheint, nichts Anstößiges hat, wird sich aus der Betrachtung der homerischen Kunst ergeben, und daß man im Alterthum dem Daedalos gradezu die Anfertigung kunstreicher Mobilien zuschrieb, zeigt ein Sessel von Erz im Tempel der Athene Polias in Athen, den Pausanias (1, 27, 1) als ein Werk des Daedalos anführt.

Doch zurück zu den daedalischen Götterbildern. In Beziehung auf die Gestalt derselben ist uns wichtiger als die vereinzelte Notiz, daß der eine Herakles in Korinth nackt, die Aphrodite auf Delos eine Herme war, was uns über den Charakter der daedalischen Sculpturen im Allgemeinen berichtet wird. Daß sie noch roh und unschön waren, spricht nicht nur Platon (Hipp. Mai. p. 282), aus in den Worten: die Bildhauer behaupteten, daß Daedalos, wenn er zu seiner (Platons) Zeit solche Werke hätte arbeiten wollen, wie die von denen er den Namen habe, er sich lächerlich machen würde, sondern das bezeugen auch Andere, die sie als Beispiele der kleinen und häßlichen Anfänge benutzen, ja auch Pausanias, obgleich

er der Heiligkeit der daedalischen Cultbilder wegen „etwas Göttliches "(ἐνθεόν τι) in ihnen wittert, nennt sie doch „wunderlich anzuschauen". Der Fortschritt aber gegen die ältesten Bilder bestand darin, daß Daedalos an seinen Statuen die Augen öffnete, so daß sie zu blicken, die Füße trennte, so daß sie zu schreiten schienen. Deshalb rühmt die Sage an diesen Statuen auch die große Lebendigkeit in verschiedenen Ausdrücken, z. B. daß Herakles mit einem Steine nach seinem Bilde wirft, daß man sie binden muß, damit sie nicht davonlaufen und was dergleichen mehr ist. Daß von diesem Charakter der Lebendigkeit nur gegenüber der leblosen Steifheit der ältesten Bilder die Rede sein kann, versteht sich wohl von selbst; aber es geht aus dem, was uns von der Kunst des Daedalos erzählt wird, deutlich hervor, daß die griechische Plastik, sobald sie auch nur beginnt, die technischen Schwierigkeiten so weit zu überwinden, daß sie mit bewußter Absicht schaffen und gestalten kann, sich sofort dem Naturalismus zuwendet, welcher den schärfsten Gegensatz gegen jenen abstracten Schematismus bildet, der die aegyptische Kunst beherrscht. Dieser Gegensatz des Daedalischen gegen das Aegyptische ist übrigens auch geradezu in dem gegeben, was von dem Charakter daedalischer Bilder gesagt ist. In den aegyptischen Bildern liegen die Arme an, die Schenkel sind nicht rund herum ausgearbeitet und schreitend, sondern durch eine zwischen ihnen stehen gelassene Masse, den Rest des Pfeilers, gebunden. Schon deshalb müßte die Ansicht, welche die daedalische Kunst aus Aegypten ableitet, verworfen werden, wenn nicht obendrein selbst die wörtlich geglaubte Sage von Daedalos' Wanderung nach Aegypten, wo er den Phthatempel in Memphis erbaut und sein Bild darin aufgestellt haben soll, die Sage, welche die aegyptischen Priester dem Diodor erzählten (Diod. 1, 98), gegen diese Ableitung bewiese. Denn selbst in dieser Sage kommt ja Daedalos nicht von Aegypten nach Griechenland, sondern geht von Griechenland nach Aegypten.

So zahlreich aber auch die Werke der alten Daedaliden in ganz Griechenland gewesen sein mögen, schon zu Pausanias' Zeit waren ihrer viele untergegangen, und bis auf unsere Zeit ist keines derselben gekommen, was bei dem Material auch nur durch ein halbes Wunder möglich wäre. Erhalten dagegen sind uns aus dieser vorhomerischen Epoche zwei eigenthümliche Steinsculpturen, die ältesten auf uns gekommenen Werke der bildenden Kunst auf griechischem Boden. Nämlich die Löwen am s. g. Löwenthor von Mykenae und die Niobe am Berge Sipylos unweit Magnesia.

Die mykenaeischen Löwen[14]), Fig. 2., die schon Pausanias, der sie wahrscheinlich noch ganz erhalten sah, als solche bezeichnet, während etliche Neuere aus ganz unzulänglichen Gründen andere Thiere, namentlich Wölfe, erkennen wollen, diese Löwen also bilden in starkem Halbrelief die architektonische Ornamentsculptur der grossen Platte, mit welcher eine dreieckige Öffnung über der Oberschwelle des Burgthors geschlossen ist. Das Material ist nicht etwa grüner Marmor, wie man gesagt hat, sondern derselbe graugelbe und feste Kalkstein, aus dem das Thor und die Mauer erbaut sind. Die Löwen, deren nach aussen gerichtet und der Materialersparniß wegen aus eigenen Stücken gearbeitet gewesene Köpfe abgebrochen sind, stehn ungefähr nach Art unserer Wappenthiere zu beiden Seiten einer Säule aufgerichtet, die von eigenthümlicher Form, vielbesprochen und künstlich, bis jetzt aber schwerlich genügend gedeutet ist, wohl als Wächter des

Fig. 2. Die mykenaeischen Löwen.

Stadtthores, in einer Bedeutung, die sie auch später haben, wo die Kunst sie paarweise gegen einander stellt. Wir dürfen annehmen, dass die Köpfe der Thiere, so weit es der Bildhauer vermochte, im grassen Ausdruck der Wuth dem Fremden und Feinde entgegen grinsend, dargestellt waren; die Körper sind im Ganzen mit nicht geringem Naturgefühl wenn auch nicht in allen Theilen correct gemeißelt, dennoch hat die Behandlung der Formen einerseits etwas Schlaffes und Weiches, während sich andernseits der Einfluß conventioneller Haltung, sogenannter Stilisirung in denselben fühlbar macht, d. h. absichtlicher Abweichung von der Natur, die sich aus der architektonischen Anlage und dem decorativen Zweck der Sculptur nicht nur begreift, sondern rechtfertigt. Sowie die Säule zwischen den Löwen ungriechisch ist und in ihrer Gliederung Elemente enthält, welche in der entwickelten griechischen Architektur nicht wieder vorkommen, so erinnern auch die Löwen, welche die Sage denselben, angeblich aus Lykien stammenden Kyklopen (s. oben S. 30) zuschreibt, welche die Mauer erbaut haben sollen, an fremden Stil und an den Zusammenhang mit der stilisirenden assyrischen Sculptur, auf den schon oben hingewiesen wurde, ohne gleichwohl rein assyrisch zu sein. Ob man nach

dem Allen diese urälteste Sculptur, für welche ein bestimmtes Datum zu berechnen unmöglich ist, gradezu als ein Product fremder Kunstübung auf griechischem Boden zu betrachten berechtigt sei, dürfte fraglich sein und hangt mit der Ansicht zusammen, die man sich über die Kunst des heroisch-homerischen Zeitalters gebildet hat.

Die Niobe am Berge Sipylos, von der eine Abbildung nicht gegeben werden kann [15]), wird schon in der Ilias 24, 613 in folgenden, wenn auch eingeschobenen Versen erwähnt:

> Jetzo dort in den Felsen auf einsam bewanderten Berghöhn
> Sipylons . . . .
> Dort, obwohl durch die Götter ein Stein, fühlt jene ihr Leiden.

Auch spätere antike Schriftsteller kennen sie, halten sie aber zum Theil für ein Naturspiel, was freilich durch Untersuchungen neuerer Reisenden als augenfälliger Irrthum erwiesen ist. Am genauesten beschreibt Pausanias (1, 21, 5), mit dem Quintus Smyrnaeos (Posthom. 293 ff.) in auffallendem Grade übereinstimmt, das Bildwerk: „Diese Niobe, sagt er, sah ich als ich auf dem Berge Sipylos war; in der Nähe ist sie ein rauhes Gestein, das, wenn man nahe dabei steht, gar nicht das Bild einer Frau, weder das einer trauernden noch sonst einer darbietet; wenn man sich aber etwas weiter entfernt, meint man wirklich eine weinende und niedergebeugte Frau zu sehn.“ Alles dies wird durch das wieder aufgefundene und von mehren neueren Reisenden besuchte Bildwerk bestätigt, welches anderthalb Stunden von Magnesia 200′ hoch in einer vertieften Nische in Hochrelief aus dem lebendigen Felsen gemeißelt ist, und zwar der Art nur aus dem Groben, daß man die dreifach lebensgroße Figur nur in beträchtlicher Entfernung als das erkennt, was sie ist, eine sitzende Frau mit geneigtem Kopfe und über einander in den Schooß gelegten Händen in unverkennbarer, Homers Verse bestätigender Haltung der Trauer. Diese ist denn auch das bemerkenswertheste Moment zur Beurteilung des Stils dieser uralten Sculptur, welche leider bisher in so ungenügenden Zeichnungen bekannt ist, daß sie im Übrigen gradezu stillos scheinen könnte, so daß auch hier keine eingehendere Analyse gegeben werden kann [16]). Die ganze Art der Anbringung dieses Reliefs, obwohl auf griechischem Boden nicht unerhört, entspricht doch überwiegend orientalischer Sitte und findet in verschiedenen Gegenden Kleinasiens und des inneren Orients nicht wenige Parallelen. Dennoch wird man diese Niobe, die wirklich eine solche und nicht etwa eine verkannte phrygische Göttermutter ist, als ein griechisches Werk, als Arbeit der Magneten, eines von Urzeiten her grade am Sipylos angesiedelten, aber mit innerasiatischen Stämmen in lebhafter Berührung gewesenen griechischen Stammes zu betrachten haben.

Das ist Alles, was wir von Monumenten dieser ältesten Epoche der griechischen Plastik kennen; denn die Architravplatten des Tempels von Assos in Troas (s. unten Fig. 10.) können in die Periode, von der hier die Rede ist, unbedingt nicht hinaufdatirt werden, wie dies hier und da geschehn ist, und jene kleinen etliche Zoll langen Scheusale aus Marmorsplittern, die an verschiedenen Orten, namentlich auf den Inseln gefunden worden sind, verdienen hier nicht gezählt zu werden, da sich durch Nichts erweisen läßt, daß sie der griechischen

Bevölkerung dieser Orte und nicht vielmehr einer „älteren Culturschicht“ angehören [17]). Und da sich an dieselben unbedingt keine Folgen für die Fortentwickelung der Kunst anknüpfen, so brauchen sie in einer Geschichte der griechischen Plastik nicht berücksichtigt zu werden. Gelegentlich der Anfänge der Marmorsculptur werden wir übrigens auf die rohen kleinen Figuren zurückkommen, um zu zeigen, daß sich aus ihnen nicht gegen die Richtigkeit der schriftlichen Überlieferung über das Alter der Marmorsculptur beweisen läßt.

DRITTES CAPITEL.

Die Kunst des homerisch-heroischen Zeitalters. [18])

Das was sich im vorigen Capitel zusammengestellt findet, ist, so dürftig es erscheinen mag, Alles, was wir Positives über die bildende Kunst aus der vielleicht viele Jahrhunderte langen Culturperiode der Griechen bis auf die Zeit Homers wissen. Ein ungleich mannigfaltigeres Bild des Kunstbetriebes bietet uns diejenige Zeit, welche Homer in seinen Gedichten darstellt. Ehe wir es versuchen, von diesem Kunstbetrieb, sofern er nicht ausschließlich architektonisch ist, eine übersichtliche Schilderung zu entwerfen, wird ein Wort über Homer, der außer Einigem im Hesiod, ein paar Fragmenten der kyklischen Epiker und einigen sonstigen mythischen Nachrichten für diese Periode unsere einzige Quelle ist, und über Homers Glaubwürdigkeit sowie über die Frage am Orte sein, welche Zeit, also auch die Kunst welcher Zeit Homer schildert, ob die, in welche man den Dichter ansetzt, also etwa das 9. Jahrhundert, oder die seiner Helden, als welche man das 12. Jahrhundert herausgerechnet hat?

In Beziehung auf die Frage über Homers Glaubwürdigkeit hat ein alter Schriftsteller, der unter Herodots ehrwürdigem Namen ein Leben des Homer hinterlassen hat (Pseudo-Herod. Vita Hom. 37) einen Ausspruch gethan, den wir unserer Antwort zum Grunde legen können; er sagt nämlich: ein Dichter muß entweder eine reine Idealwelt frei erfinden oder die ihm bekannte reale Welt als Voraussetzung seiner Poesie benutzen. Das ist vollständig wahr, ist eine aesthetische Nothwendigkeit. Ist nun die von Homer geschilderte Welt eine frei erfundene ideale? Gewiß Nichts weniger als dies! Und zwar schon deshalb nicht, weil Homers Poesie keine Märchenpoesie, sondern Sagenpoesie ist, d. h. weil ihr Stoff und Gegenstand nicht in dem Hirn des Dichters entsprang, sondern in der Sage und dem Glauben der griechischen Nation gegeben ist. Daß aber auch die Sage von Troia und dem troischen Kriege so gut wie alle Sage einen historischen Kern hat, das ist durch die neuesten Forschungen so ziemlich über allen Zweifel festgestellt. Dazu kommt zweitens, daß Homers Poesie eine durchaus naive ist, eine Poesie, der es fern liegt, Wunder auf Wunder zu häufen, um den Hörer in eine Art Rausch zu versetzen, wie die Märchen von „Tausend und einer Nacht“,

sondern welcher die Realitäten des Lebens alle, soweit sie überhaupt in den Kreis ihrer Darstellung fallen, wichtig und bedeutend erscheinen, eine Poesie, welche die Hütte und den Schweinestall des Eumaeos mit gleicher Liebe schildert, wie den Palast des Phaeakenkönigs Alkinoos. Dazu kommt ferner die durchgreifende Folgerichtigkeit von Homers Schilderungen, welche sich auf alle Richtungen und Erscheinungen des Lebens bezieht, und die nur bei vollkommener Ehrlichkeit in der Darstellung des Bekannten möglich ist, nicht aber weder bei barer Erfindung noch bei absichtlicher Entstellung des Wirklichen. Homers Schilderung der staatlichen, rechtlichen und sittlichen Zustände des Heldenzeitalters stimmen nicht allein mit dem überein, was die Theorie über die Formen des sich bildenden Staates aufstellt, sondern es findet von diesen Zuständen auf vielen Punkten ein sichtbarer Übergang in historisch genau bekannte Verhältnisse statt. Haben doch auch die Alten Homers Schilderungen des Heldenalters ihrer Nation auf keinem Punkte bezweifelt, und wie wäre das denkbar, falls die dargestellten Zustände eine dem Wirklichen widersprechende Phantasie des Dichters wären?

Finden wir nun also Homers Darstellungen der staatlichen, rechtlichen, geselligen, sittlichen Einrichtungen der Heroenwelt durchaus glaubwürdig, mit welchem Recht wollen wir da seine Schilderungen der Künste dieses Zeitalters unglaubwürdig nennen? Aber auch auf diesem Punkte sind wir nicht ganz von ausdrücklich Beweisen verlassen. In Betreff der bildenden Kunst wird sich weiter unten Gelegenheit bieten darauf aufmerksam zu machen, daß auf mehr als einem Punkte das von Homer Berichtete mit Späterem, mit historisch Bekanntem übereinstimmt und zusammenhangt. Deshalb sei hier nur in Beziehung auf die Architektur daran erinnert, daß Homer zum Theil Kunstwerke nennt, die wir noch heute besitzen, so die Mauer von Tiryns, sodann, daß Homers Schilderungen grade auf einem Punkte als wahr sich erweisen, wo man am allergeneigtesten sein dürfte, sie für märchenhaft und erfunden zu halten, in dem was er über den Metallschmuck der Wände in den Palästen der Helden aussagt. Die bedeutenste Stelle in diesem Betracht ist Od. 4, 71, wo Telemachos über Menelaos' Palast zu Peisistratos sagt:

> Schaue doch, Nestors Sohn, du meiner Seele Geliebter,
> Schaue das Erz ringsum, wie es glänzt in der hallenden Wohnung,
> Auch das Gold und Elektron, das Elfenbein und das Silber;
> Also glänzt wohl Zeus dem Olympier innen der Vorhof!

Aber auch in der Beschreibung des Palastes des Phaeakenkönigs heißt es Od. 7, 86.

> Wänd' aus gediegenem Erz erstreckten sich hierhin und dorthin,
> Tief hinein von der Schwelle, gesimst mit der Bläue des Stahles.
> Eine goldene Pforte verschloß inwendig die Wohnung,
> Silbern waren die Pfosten, gepflanzt auf eherner Schwelle,
> Silbern war auch oben der Kranz und golden der Thürring. —

Wände aus Erz, Thürpfosten mit Gold und Silber verziert, das scheint offenbare Phantasie wie in den Märchen der Scheherazade. Und doch weiß nicht allein die Sage, daß der zweite Tempel in Delphi von Erz war, doch sagt nicht allein auch Hesiod in der Schilderung des ehernen Zeitalters:

> Ihnen waren die Waffen von Erz, von Erz auch die Häuser,

doch hieß nicht allein Athene in Sparta von ihrem erzbekleideten in historischer Zeit erbauten Tempel die Göttin des ehernen Hauses (Chalkioikos) und hatte der sikyonische Tyrann Myron Ol. 33 in Olympia ein Schatzhaus mit erzbekleideten Wänden erbaut (Pausan. 6. 19. 2.), sondern wir finden für diese Art der Ornamentirung in uralter Zeit die Bestätigung in einem uns erhaltenen Monumente, dem schon oben genannten Grabe des Atreus bei Mykenae. Die ganze innere Fläche dieses Domes ist mit kleinen Löchern übersät, in deren manchem man bei der Ausgrabung noch Nägel steckend fand, welche nach der großen Zahl und nach der Art wie sie in einer regelmäßigen Spirale und in geringer Entfernung angebracht sind, nicht zur Aufhängung von Waffenstücken und anderen Kostbarkeiten gedient haben können, sondern nur zum Halten von Erzplatten, mit denen das ganze Gebäude im Innern bekleidet gewesen ist. Und warum sollten diese Erzplatten, mit denen man die Wände überzog, nicht in prächtigen Wohnungen reicher Fürsten auch vergoldet und versilbert und mit anderen kostbaren Stoffen verziert gewesen sein? Wohl ist neuerdings wieder, wie schon früher, alles homerische Gold für wohlfeiles Fabelgold, wie der Hort der Nibelungen erklärt worden, weil Griechenland selbst wenig edle Metalle besitzt. Ob man dabei aber den vielseitigen und regen Handelsverkehr mit Asien, den Homer schildert, einen Handelsverkehr, der sich zum Theil ausdrücklich auf Austausch von Metallen, wenn auch nicht von Gold und Silber, bezog (Od. 1, 185), gehörig erwogen und gewürdigt hat, dies mag dahingestellt bleiben.

So müssten wir denn Alles, was Homer von Kunst und Kunstwerken erzählt, für wörtliche Wahrheit nehmen? In gewissem Sinne ja, in anderem nein; dem Wesen und dem Allgemeinen nach haben wir kein Recht, Homers Berichte über die Kunstcultur des Heldenalters zu bezweifeln, dem Ausdruck nach aber und im Einzelnen werden wir nie vergessen dürfen, erstens, daß ein Dichter zu uns redet, und zweitens, was wohlerwogen von der größten Bedeutung ist, daß jedes Zeitalter seinen eigenen Maßstab zur Beurteilung des Schönen und der Kunstvollendung besitzt. Demjenigen Menschen, welcher noch niemals die plastische Darstellung eines Menschen oder eines Thieres gesehen hat, wird auch eine noch sehr rohe ein Wunder der Kunst scheinen. Es ist dies ein Punkt auf den nochmals zurückzukommen sein wird, nachdem zuvor das Thatsächliche der von Homer beschriebenen Kunstwerke geschildert ist.

Zunächst ist jedoch noch Antwort zu ertheilen auf die zweite, für die kunstgeschichtliche Stellung der von Homer geschilderten Kunst, sehr bedeutungsvolle der oben angedeuteten Fragen, ob Homer die Sitten und die Kunst seiner Zeit oder der Zeit seiner Helden darstelle? Letzteres ist, in voller Allgemeinheit verstanden, schwer glaublich; die Sage überliefert Thatsachen, die Motivirung, die Charakteristik, und somit auch die Inscenirung der Begebenheit und ihre Einkleidung gehört dem Dichter. Schwerlich können wir die mancherlei Kunstfertigkeiten des Stickens, Holzschnitzens, Schmiedens u. dgl. m. für Überlieferung halten, soche Dinge zu melden widerspricht der Natur der Sage, es sei denn, daß sie ihre Überlieferungen an bestimmte Namen von Werkmeistern oder Besitzer bedeutender Kunstwerke knüpft und Thatsachen darauf gründet, wie z. B. den Verrath des Amphiaraos durch seine mit einem prächtigen goldenen Halsband bestochene Gattin Eriphyle.

Indem wir uns also dahin entscheiden, daß im Ganzen die von Homer geschilderte Kunst diejenige seiner Zeit sein wird, schliessen wir damit nicht jede Überlieferung aus früherer Zeit aus, wie es denn z. B. sehr zweifelhaft ist, daß die Herrenhäuser mit erzbekleideten Wänden den aeolischen und ionischen Colonien des neunten Jahrhunderts angehören. Mögen sich aber immerhin Homers Schilderungen auf die Anschauung der Kunst seiner Zeit gründen, so berechtigt uns endlich Nichts, diese Zeit als von der heroischen durch eine Kluft getrennt zu denken, welche die Tradition wie der Sitte, so der Kunst abrisse und sie zu neuen Anfängen nöthigte. Im Gegentheil ist eine Überlieferung alter Verfassung, Sitte und Kunst grade in den durch die Völkerbewegungen im Mutterlande nach der kleinasiatischen Küste hinübergesandten Colonien, bei denen die homerische Poesie erblühte, anzunehmen, und es ist wahrscheinlich, daß die alte Kunst der heroischen Zeit sich im homerischen Zeitalter in Kleinasien fortsetzte und dort allmählich verlief, während in der griechischen Halbinsel mit dem Auftreten des dorischen Stammes eine neue Epoche anhub. Auch in diese gehn unzweifelhaft Einflüsse der älteren Zeit in Beziehung auf die Kunst wie auf Religion, Verfassung und Sitte hinüber, während grade sie neben die überkommenen Elemente mannigfaltige neue Anfänge stellt.

Soviel von Homers Verhältniß zu der Kunst, die er schildert, zur Erklärung und Rechtfertigung der Überschrift dieses Capitels von der Kunst des heroisch-homerischen Zeitalters. Es bleibt nur noch die eine Bemerkung hinzuzufügen, daß es für die uns hier berührenden Fragen von viel geringerem Interesse ist, als man glauben sollte, wie man sich zu der weltbekannten homerischen Frage, derjenigen nach der Person des Dichters, stellt. Und zwar deshalb, weil selbst diejenigen Theile der homerischen Gedichte, welche die Kritik als die jüngsten bezeichnet, wie dies durch ihre Nachahmungen bei den s. g. Kyklikern bewiesen wird, älter als der Beginn der Olympiadenrechnung, also als das zweite Viertel des 8. Jahrhunderts sein müssen.

Wir wenden uns nun zu der von Homer geschilderten Kunst und den von ihr geschaffenen Werken, und fragen, da nach dem im vorigen Capitel Gesagten die Bilder der Götter die frühesten Gegenstände der Plastik waren, zuerst nach deren Erwähnung in den homerischen Gedichten. Gradezu genannt wird nur ein Götterbild, die troische Athenestatue (Il. 6, 93 u. 273), der die Weiber ein Gewand auf die Kniee legen, was um so weniger als ein figürlicher Ausdruck zu verstehn ist, als wir in neuerer Zeit mehre sehr alte sitzende Athenestatuen kennen gelernt haben. Ob dies dasselbe Bild sei, von dem die schon früher berührte Sage berichtet, daß es in der einen Hand die Spindel, in der anderen die Lanze gehalten habe, muß dahinstehn, sowie nicht durchaus klar ist, wie dasselbe sich zu dem Palladium verhielt, an dem Troias Schicksal hing, sofern dieses auf Vasenbildern oft, immer aber stehend und die Lanze schwingend dagestellt ist.

Auf ein zweites Götterbild, dasjenige des Apollon Smintheus läßt der Vers Il. 1, 14 schließen, in dem es vom Priester Chryses heißt, er habe zu den Atriden um Losgebung seiner Tochter gefleht:

Haltend in Händen die Binde des Fernhintreffers Apollon.

Diese Binde (Stemmata im Urtext), welche bei Voss unrichtig als „der Lorbeerschmuck“ übersetzt ist, ist die Binde um das Haupt, und wir müssen uns die

Hauptbinde des Gottes selbst, d. h. seines Bildes denken, da der Priester seine eigene Binde, das Abzeichen seiner Priesterwürde gewiß nicht in den Händen, sondern im Haar getragen haben würde. Wollen wir nun auch die Zahl der homerischen Götterbilder weder durch ein Holzbild des Hermes vermehren, welches Pausanias (2. 19. 6) in Argos sah, und das die spätere Sage dem Erbauer des berühmten troischen Rosses, Epeios beilegt, den auch Platon (Ion. p. 533. a) neben Daedalos und Theodoros von Samos als Bildhauer nennt, noch auch die schon früher berührten, angeblich von den homerischen Helden gestifteten, noch spät vorhandenen Götterbilder als in der That dieser frühen Periode angehörig betrachten, so werden wir dennoch auf eine größere Zahl von derartigen Bildwerken aus dem Vorhandensein zahlreicher Tempel, die Homer im Einzelnen und im Allgemeinen bezeichnet, schließen dürfen, da jeder Tempel als „Wohnhaus" des Gottes ein Bild voraussetzt, in welchem man den Gott persönlich anwesend glaubte. So wie aber der argivische Hermes des Epeios ausdrücklich als ein Holzbild bezeichnet wird, so werden wir auch alle übrigen Götterbilder dieser Zeit als Holzbilder und als solche von wenigstens daedalischer Vollendung der Darstellung aufzufassen haben. Möglich, daß man trotzdem mit Recht behauptet, diese Bilder seien so wenig „eigentliche" statuarische Kunstwerke zu nennen, wie heutzutage manches Madonnen- und Heiligenbild im Festornate, obgleich immerhin der Begriff eines statuarischen Kunstwerks ein relativer ist; jedenfalls aber zeigen uns diese ältesten Holzpuppen die griechische Kunst schon in den Windeln mit Hervorbringung freistehender Rundbilder beschäftigt und damit auf einem Gebiete, welches ihr gegenüber aegyptischer und orientalischer Kunst fast ausschließlich eigen ist. Zu den Bildern der Götter aber gesellen sich andere; so stossen wir Il. 18, 417 ff. auf jene goldenen Dienerinnen des Hephaestos, von denen es heißt:

> . . . . . es stützten geschäftige Mägde den Herrscher,
> Goldene; lebenden gleich, mit jugendlich reizender Bildung;
> Diese haben Vernunft im Gemüth und redende Stimme,
> Haben Kraft und lernten auch Kunstarbeit von den Göttern.

Da begegnen uns ferner Od. 7, 91 im Palaste des Alkinoos goldene und silberne Hunde an der Schwelle, zur Bewachung des Saales, in welchem nach Vers 100 goldene Jünglinge als Fackelhalter den Gästen beim abendlichen Schmause leuchten. Alle diese Bildungen sind Werke des Künstlergottes Hephaestos, aber wir sind deshalb keineswegs berechtigt, sie für Phantasiegebilde des Dichters zu halten, denen nichts Wirkliches entsprochen habe. Der Gedanke in den Hunden als Wächtern einer Thür, welcher seine unverkennbare Analogie in den mykenaeischen Löwen findet, der fernere Gedanke in den Jünglingen als Fackelhaltern, der ebenfalls in alter namentlich orientalischer Kunst Analogien hat, sowie der andere von den Dienerinnen, die, den hinkenden Gott stützten, ist so natürlich und naheliegend, daß man nicht begreift, warum man ihn der Kunst in Homers Zeit ohne besonderen Grund absprechen soll. Die dichterische Ausschmückung hat gewiß ihren Theil, und wenn Homer die Statuen des Hephaestos als wirklich lebend schildert, so ist das gradezu nichts Anderes als die dichterische Umschreibung dessen, was die Sage von der Lebendigkeit daedalischer Statuen zu berichten weiß (oben Seite 36). Gewiß sah Homer nicht solche Werke, wie er sie beschreibt,

vollendet ausgeführt, deshalb legt er sie auch nicht einem Menschen bei, wie manches kunstreiche Geräth, sondern seinem Künstlergotte. Grade bei den Hephaestoswerken werden wir uns die Sache so zu denken haben, daß Homer ähnliche Werke in unvollkommener Entwickelung kannte, über welche hinaus seine Phantasie die höhere Vollendung ahnte, die er aber als solche von Menschen nicht für erreichbar hielt und deshalb dem Gotte beilegte. Hätte der Dichter nichts Ähnliches gekannt, wie sollte er überhaupt derartige Phantasien gehabt haben? und hätten seine Hörer nie etwas Ähnliches gesehn, wie hätten sie des Dichters Phantasien verstehn sollen?

Bleiben wir zunächst bei der Metallarbeit stehn, so haben wir eine beträchtliche Menge von Geräthen, wie Dreifüße, Wehrgehenke, Schilde, und von Gefäßen, wie Mischkrüge, Kessel, Becher, Schalen aus edlem Metall zu erwähnen, welche freilich, mit mehr oder weniger reicher Ornamentik versehen, nicht alle in das eigentliche Gebiet der vom Handwerke noch nicht bestimmt getrennten bildenden Kunst gehören, während wir die kunstvoller gearbeiteten unter ihnen gewiß in dasselbe rechnen müssen. So von Gefäßen die Mischkrüge (Krateren) und Kessel (Lebeten), welche das Beiwort blumig, blumenreich (ἀνθεμόεις), führen (Il. 23, 885. Od. 3, 440. 24, 275), und die man etwa mit derartigen stilisirten Pflanzen und Blumen verziert denken kann, wie wir sie auf den Vasen ältesten Stiles gemalt finden; sodann den im späteren Alterthum der homerischen Beschreibung nachgebildeten Doppelbecher des Nestor, von dem es Il. 11, 632 heißt:

> Auch ein stattlicher Kelch, den der Greis mitbrachte von Pylos:
> Den rings goldene Buckeln umschimmerten, aber der Henkel
> Waren vier, und umher zwei pickende Tauben an jedem,
> Schön aus Golde geformt. —

Ferner finden wir die Ornamentirung durch Halbfiguren, welche mit dem Relief wenigstens darin übereinstimmen, daß sie sich von einem gemeinsamen Grunde abheben, wenngleich sie nicht aus demselben herausgearbeitet, sondern demselben aufgeheftet sind, auch auf mancherlei Geräthen. So auf der Spange, mit der der Mantel des Odysseus zusammengehalten wird (Od. 19. 227), von der es heißt:

> Zwischen den Vorderpfoten des wildanstarrenden Hundes
> Zappelt' ein fleckiges Reh'chen, und Jeglicher schaute bewundernd
> Wie, aus Golde gebildet, der Hund anstarrend das Rehkalb
> Würgete, aber das Reh zu entfliehn mit den Füssen sich abrang,

und die wenigstens eine Analogie in einer erhaltenen Erzplatte mit getriebenen Thierfiguren in einem ähnlichen Kampfe (abgeb. in Müllers Denkm. d. a. Kunst. 1. No. 58) findet.

In ausgedehnterem Maße aber ist mit zum Theil verwandtem Bildwerk das Wehrgehenk des Herakles geschmückt, von dem Od. 11, 610 gesagt wird:

> Hell von Gold war der Riemen, darauf viel prangten der Wunder,
> Bären und Eber in Wuth und wild anstarrende Löwen,
> Kriegerschlacht und Gefecht und Mord und Männervertilgung;

während der Dichter als Ausdruck der Bewunderung hinzusetzt:

> Nie doch schaffe ein Künstler, ja nie ein anderes Kunstwerk,
> Hat er ein solches Gehenk mit eigener Kunst vollendet.

Grade diese Gegenstände, Thierkämpfe und Kämpfe zwischen Menschen, finden wir, und zwar häufig grade so verbunden, wie der Dichter sie hier verbindet, in den Malereien der ältesten Vasen wieder, welche der Zeit des Dichters schwerlich sehr fern stehn, und wir werden ohne Zweifel anerkennen, daß hierin abermals ein nicht geringer Beleg für die Wirklichkeit derartiger Kunstwerke, wie Homer sie beschreibt, enthalten ist.

Sodann haben wir der Rüstung des Agamemnon (Il. 11, 17 ff.) zu gedenken, auf der wenigstens drei sich gegen den Hals emporringelnde Schlangen einigermaßen in das Gebiet der bildenden Kunst gehören. Als die bedeutendsten Werke dieser Art aber sind die mancherlei Schilde anzuführen, die Homer als mit mehr oder weniger Bildwerk verziert beschreibt. Der einfachste ist der des Agamemnon, der Il. 11, 32 so beschrieben wird:

> . . . . . ihm liefen umher zehn eherne Streifen
> Auch umblinkten ihn zwanzig von Zinn aufschwellenden Buckeln,
> Weiß, und der mittelste war von dunkeler Bläue des Stahles,
> Auch die Schreckgestalt der Gorgo drohete schlängelnd
> Mit wuthfunkelndem Blick und umher war Graun und Entsetzen.
> Silbern war des Schildes Gehenk und schrecklich auf diesem
> Wand ein bläulicher Drache den Leib, drei Häupter des Scheusals
> Waren umhergekrümmt aus einem Halse sich windend.

Der kunstreichste Schild aber, der vorkommt, ist der vielberühmte hephaestische des Achill, der im 18. Buche der Ilias ausführlich, wie er unter den Händen des Künstlers entsteht, beschrieben wird und eine große Zahl von Wiederherstellungsversuchen hervorgerufen hat, die man aber zum größten Theile als verfehlt bezeichnen muß. Die richtigste Ansicht über die Einrichtung des Schildes und die Composition seines Bilderschmuckes stellte zuerst Welcker auf in seiner Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst (1, S. 553)[19]. Der Schild bestand wie auch andere homerischen Schilde (s. den des Aeneas Il. 20. 274 ff.) laut Vs. 481 unserer Stelle mit der eine andere (20, 266), zu verbinden ist, aus fünf Lagen, je die untere von größerem Durchmesser, als die darüberliegende, welche also eine runde Mitte und vier umlaufende Ringe, oder lange und verhältnißmäßig wenig hohe Streifen bildeten, dieselben Streifen, die auch bei dem eben erwähnten Schild Agamemnons genannt werden. Durch diese Construction, welche auch noch im späten Alterthum geläufig gewesen zu sein scheint (s. Aristid. Panath. I. p. 159 ed. Dind.) und sich in Schilden, die freilich nicht zu wirklichem Gebrauche bestimmt, sondern nur decorativ in Gräbern (von Caere, Mus. Gregorian. I. t. 18—20. und von Praeneste, Mon. d. Inst. VIII. t. 26) aufgehängt waren, in der Gliederung der Oberfläche wiederholt, durch diese Construction begreifen wir nun sogleich, wie in bequemer Weise so viele Figuren auf dem Schilde angebracht werden konnten, wie Homer annehmen läßt, während zugleich die Verzierung einer größeren Fläche mit in Streifen abgetheilten Ornamenten oder Figurencompositionen durchaus der Weise der älteren Kunst entspricht, wie wir sie sowohl aus Beschreibungen (z. B. des Kypseloskastens, von dem später) als aus eigener Anschauung in den ältesten Vasengemälden kennen. Vertheilen wir nun das von Homer beschriebene Bildwerk in die gegebenen Streifen, so ergiebt sich bei richtiger Anordnung das überraschende Resultat, daß die in

einem und demselben Streifen enthaltenen Scenen einander völlig entsprechen, wie dies namentlich von Brunn (im N. Rhein. Mus. 5, S. 340) gezeigt worden ist. Überraschend ist dieses Resultat, weil es uns zeigt, daß der Reliefschmuck des Achilleusschildes durchaus nach demjenigen Gesetze der gegenseitigen Entsprechung (Responsion) der einzelnen Compositionsglieder entworfen ist, welches fast als ein Grundgesetz großer Figurencompositionen der griechischen Kunst erscheint, und welches namentlich in der älteren Kunst als die Composition beherrschend hervortritt. Schwerlich wird man hierin ein starkes Argument dafür verkennen, daß Homers Beschreibung nicht auf barer Erfindung beruht. Und dies wird auch grade durch einen Umstand bestätigt, den halbes Wissen gegen den Glauben an die homerische Schilderung geltend gemacht hat, durch den Umstand nämlich, daß in den Bildwerken fast ausschließlich Gegenstände des wirklichen Lebens genannt werden, was, indem es der Kindheit der Kunst angemessen ist, einerseits mit sonstigen Bildnereien bei Homer (s. o.) anderseits mit der gesammten ältesten Vasenmalerei in vollkommenem Einklange steht und endlich in nicht wenigen Producten assyrischer Kunst seine Analogie findet, die sehr wohl als die Vorbilder dieser Kunstübung in Griechenland gelten und neben alten Vasen als Reconstructionsmittel homerischer Kunstwerke benutzt werden dürfen.

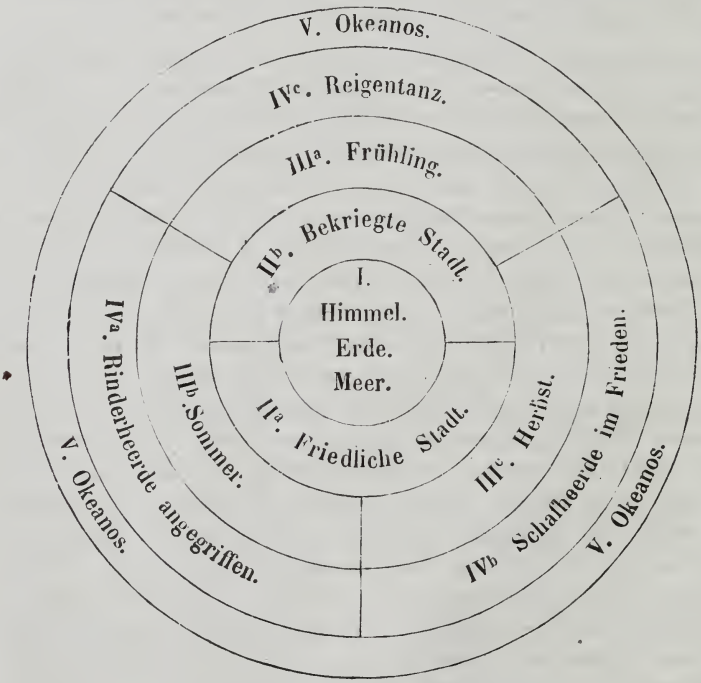


Fig. 3. Der Schild des Achilleus.

Unter Berufung auf die in Fig. 3 beigegebene schematische Darstellung des Achilleusschildes, von der die Anordnungen Anderer nur in Unwesentlichem abweichen, wird von einem Wiederabdruck des homerischen Textes Il. 18, 483 ff. abgesehn werden können, da ohne Zweifel jeder Leser dieses Buches seinen Homer

im Urtext oder in der Übersetzung zur Hand hat. Um jedoch über die Einordnung des Bildwerks in die Streifen und ihre Theile keinen Zweifel zu lassen sei bemerkt, daß I., der Mitte zufallen die Verse 483—489., II., dem ersten Streifen a. die Verse 491—508., b. diejenigen 509—540.; III., dem zweiten Streifen a. 541—549, b. 550—560 und c. 561—572; IV., dem dritten Streifen a. 573—586, b. 587—589, c. 590—606, während endlich V. auf dem vierten Streifen der Okeanos 607 u. 608 die ganze Bilderwelt des Schildes einheitlich umschließt, so wie er nach den Vorstellungen der Alten die ganze scheibenförmige Erde als ein einheitlicher Wasserring umfloß. Welchen passenderen Abschluß hätte der künstlerisch empfindende Dichter aussinnen können?

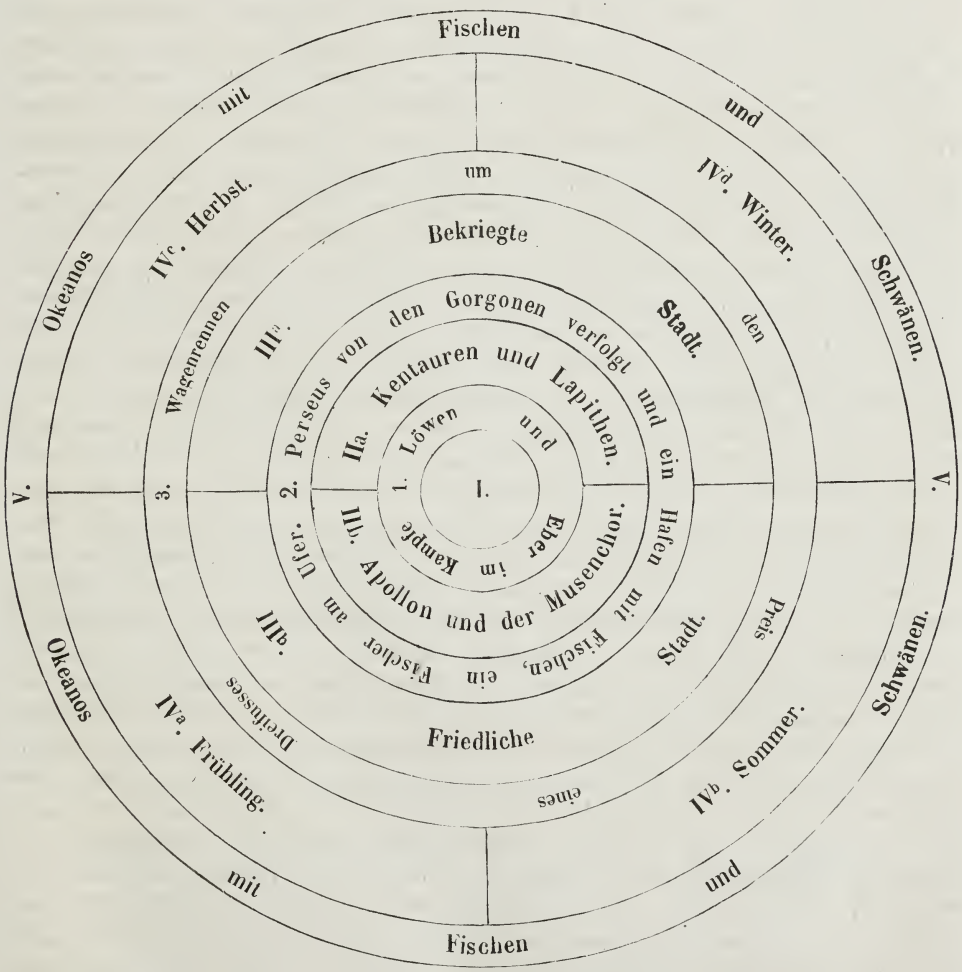


Fig. 4. Der Schild des Herakles.

Nach sehr ähnlichen Principien ist nun auch der Schild des Herakles componirt zu denken, dessen zum Theil Homer nachgebildete Beschreibung in einem „der Schild des Herakles“ benannten Fragmente enthalten ist, welches wir unter Hesiod's Namen besitzen [20]). Auch dieser Schild bestand nach des Dichters Vor-

stellung aus fünf Schichten, deren über einander vorspringende und die Streifen bildende Ränder aber, und das ist eine keineswegs gleichgiltige Abweichung von der homerischen Composition, durch ringsumlaufende Säume von blauem Stahl von einander abgehoben werden. Diese Ränder oder Zwischenstreifen, ebenfalls mit Bildwerk verziert und zwar mit solchem, welches sich leicht als langgestreckt und von geringer Höhe erkennen läßt, erscheinen zugleich wie Rahmen, welche die verschiedenen Bilder der Hauptstreifen einheitlich zusammenschließen.

Das zum Theil mit dem homerischen übereinstimmende, zum Theil in bemerkenswerther Weise von diesem abweichende Bildwerk scheint in die Mitte und in die vier Hauptstreifen (I—V in Fig. 4., wenn man den Okeanos am Rande als V. rechnet) und in die drei Zwischenstreifen (1—3 in Fig. 4., zu denen der Okeanos vielleicht als 4. hinzuzurechnen ist,) folgendermaßen vertheilt zu denken. Die Mitte (I. Hesiod. Scut. Vs. 144—167) nahm nach gewöhnlicher Lesart ein Drache, wahrscheinlich aber richtiger das schlangenumgebene Haupt des Phobos ein, welches häufig in ähnlicher Weise dargestellten Gorgoneen entsprach. Um diese Mitte legte sich (1. Vs. 168—177.) einer jener auf den alten Vasen und in anderen Kunstwerken des ältesten Schlags so gewöhnlichen Kämpfe von Löwen und Wildschweinen, worauf erst in II. die Theilung der größeren Compositionen folgte. Hier stehn einander gegenüber II. a. (Vs. 178—200) ein Kampf von Lapithen und Kentauren, wie er wiederum mehrfach, z. B. auf der Françoisvase (Mon. d. Inst. IV. t. 57) nachweisbar ist, und als friedensvoller Gegensatz II. b. (Vs. 201—206) Apollon und der Musenchor in der Versammlung der Götter singend. In den zweiten Zwischenstreifen, 2. versetzt neuestens Brunn, dem man in diesem Punkte nur durchaus zustimmen kann, außer dem Hafen mit Fischen und dem Fischer am Ufer (Vs. 207—215.) auch die Darstellung des von den Gorgonen verfolgten Perseus (Vs. 216—237.), wiederum erhaltenen Monumenten entsprechend, welche uns die Personen dieser Scene mit weitgestreckten Schritten, zum Theil selbst über das Meer dahineilend vorführen. Der Hafen bildet somit nur den Abschluß der Scene. Abermals zweitheilig stehn sich ferner im zweiten Hauptstreifen III. a. eine bekriegte Stadt (Vs. 238—271.) und III. b. eine friedliche voll Reigen und Hochzeit (Vs. 272—285) gegenüber, während der einheitliche dritte Zwischenstreifen 3, dem im Texte die Beschreibung der größeren Bilder des dritten Hauptstreifens voransteht, ein Wagenrennen um den Preis eines Dreifußes (Vs. 305—313) und somit gleichsam ein Gegenstück zu dem Rennen zu Fuße in dem fliehenden Perseus und den verfolgenden Gorgonen darbietet. Der dritte Hauptstreifen, IV. ist viergetheilt und enthält Bilder der Jahreszeiten, zu denen hier der bei Homer nicht gerechnete Winter hinzugezählt ist, der Frühling IV. a. durch das Pflügen (Vs. 286 u. 287.), der Sommer, IV. b. durch die Ernte (Vs. 288—291.), der Herbst, IV. c. durch die Weinlese (Vs. 292—302.) und der Winter, IV. d. durch eine Hasenjagd (Vs. 302—304) bezeichnet, während auch hier der durch Fische und Schwäne belebte Okeanos (Vs. 314—317) das Ganze einheitlich umfaßt und abschließt.

Obgleich nun schon in der im Vorstehenden nachgewiesenen Möglichkeit, nach den dichterischen Beschreibungen dieser umfang- und figurenreichen Kunstwerke eine künstlerische Wiederherstellung derselben zu machen, was bei ähnlichen Beschreibungen in später Poesie schwerlich der Fall ist, eine Gewähr dafür liegt,

nicht etwa daß diese Kunstwerke selbst vorhanden waren, wohl aber, daß den Dichtern ähnliche Compositionen bekannt waren, an denen sie ihre Phantasie zur Darstellung dieser Schöpfungen des Künstlergottes erhoben, obgleich ferner für die Realität ähnlicher Arbeiten der Umstand schwer in die Wagschale fällt, daß in den Beschreibungen die Principien der Composition augenscheinlich hervortreten, welche in verbürgten und erhaltenen Kunstwerken der folgenden Periode herrschen, obgleich endlich die Wiederkehr mancher Gegenstände, wenigstens des Heraklesschildes, in erhaltenen griechischen Kunstwerken der ältesten Art für die zum Grunde liegende Realität spricht, so dürften die etwa noch übrig bleibenden Zweifel an der Ausführbarkeit selbst der beiden besprochenen Schilde vollends schwinden, wenn wir uns von den Vorstellungen eines vollendeten Kunststils freimachen, welche uns, bewußt oder unbewußt, beherrschen, und welche den Künstlern, die bisher Reconstructionen geliefert, die Hand leiteten. Zur Vergegenwärtigung des Stiles, in welchem die Reliefe der heroischen Schilde gearbeitet gewesen sein mögen, fehlen uns die monumentalen Analogien keineswegs. Zunächst hat für den homerischen Schild Brunn neuerdings nach Anderer Vorgange auf assyrische Reliefe, namentlich solche verwiesen, die in Layards zweiter Sammlung veröffentlicht sind, und die, obwohl etwas jünger als die homerische Schildbeschreibung sein kann, dennoch das Gepräge einer sehr alten, lange bewahrten Kunstübung an sich tragen, außerdem auf Reliefe einiger silbernen Gefäße, die obwohl größtentheils in einem Grabe bei Caere gefunden (abgeb. Mus. Gregorian. I. t. 63—66), aus Cypern zu stammen scheinen. Ganze Scenen jener assyrischen Reliefe kann man gradezu oder wenig verändert zur Reconstruction derjenigen des Achilleusschildes verwenden, während der eigenthümliche Stil der cyprischen Gefäße, in welchem sich orientalische mit griechischen Elementen zu mischen scheinen, uns eine noch genauere Anschauung von dem Stil jener Bildwerke geben kann, welche der Dichter kannte, und auf welche er seine Composition gründete, wenn auch diese schon poetischer erscheint, als die trockenen assyrischen Bilderchroniken. Der Einfluß orientalischer Vorbilder aber wird für die Kunst, welche der Dichter der Ilias kannte, eben so wenig in Abrede zu stellen sein, wie er in den Löwen von Mykenae zu läugnen ist und wie er in den älteren griechischen Vasenmalereien verkannt werden kann, von denen schon oben mehre als thatsächliche Parallelen namentlich zu den Scenen des hesiodischen Schildes angeführt worden, andere außerdem nachweisbar sind. An diese älteren Vasenmalereien, welche schon in ihren Streifencompositionen Parallelen zu den Schilden

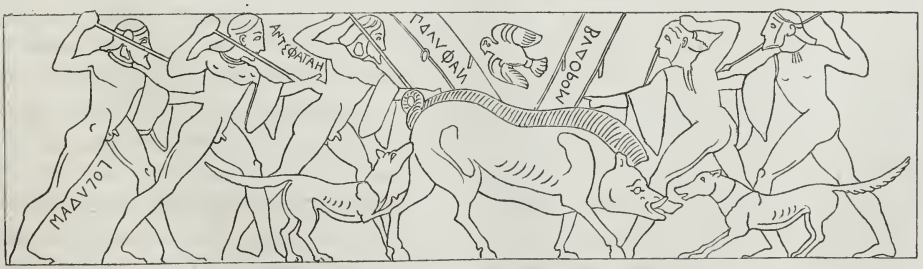


Fig. 5. Eberjagd von einer alten campanischen Vase.

bieten, haben wir uns also ferner zu halten, wenn es gilt, von der Compositionsmöglichkeit dieser und von ihrem Stil eine Anschauung zu gewinnen. Denn einerseits würden die Darstellungen selbst der ältesten Vasen, so unförmlich uns ihre Zeichnungen erscheinen mögen, eine genügende Unterlage zu einer poetischen Beschreibung liefern, die, treu dem wirklich Vorhandenen folgend und ohne Fremdartiges in das Kunstwerk hineinzutragen, fast eben so voll und schön klingen dürfte, wie die Schilderungen Homers und Hesiods, und andererseits würde eine Restauration der Schilde in dem Stil dieser ältesten Vasenfiguren, von denen die Darstellung einer Eberjagd von einem alten in Campanien gefundenen Gefäße Fig. 5. ein Beispiel darbietet, dem sich manches andere an die Seite setzen lassen würde [21]), ein eigenthümliches Gepräge alterthümlicher Echtheit haben.

Sehen wir aber auch von diesen Parallelen und Analogien ab, so liegt in der homerischen Poesie selbst noch manche Gewähr dafür, daß die Phantasie des Dichters, wenn er Werke des Hephaestos beschreibt, sich an wirklich Vorhandenes anlehnt. Dazu gehört die in mancherlei zerstreuten Angaben vorliegende genaue Kenntniss der Technik der Metallbildnerei. Die Figuren zu diesen Compositionen werden aus dünnen Metallplatten ausgeschnitten, sodann mit Hammer und Bunzen ausgetrieben (*σφυρήλατον*), durch Niete (*δεσμοί*) und Nägel (*ἦλοι*) verbunden und auf dem Grunde befestigt, ein Verfahren, für welches wir den antik beglaubigten Namen der Empaestik besitzen [22]). Metallguß, wenigstens Figurenguß, kannte Homer noch nicht; der Vers Il. 18, 474 f.:

> Jener stellt' auf die Glut unbändiges Erz in den Tiegeln,
> Auch gepriesenes Gold und Zinn und leuchtendes Silber,

wird nicht vom Schmelzen, sondern vom Erweichen des Metalls durch Feuer zu verstehn sein, da Hephaestos (Vs. 476 und 477) durchaus mit Hammer und Zange arbeitet. Der Figurenguß ist eine Erfindung einer ungleich späteren Zeit, von der unten die Rede sein wird. Dagegen sind die Instrumente des Metallschmiedens, Ambos, Hammer, Bunze, Zange, Blasebalg, Tiegel zum Erweichen des Metalls vollständig bekannt und von Homer in richtiger Anwendung beschrieben. Und endlich, was in höchster Vollendung der Gott der Schmiedekunst arbeitet, das können nach Homers Anschauung in geringerem Grade auch die Menschen; die vielen zum Theil künstlichen Rüstungen und Waffen, die Becher, Mischgefässe, Kessel, Dreifüße und anderen Geräthe, welche in den Herrscherhäusern als höchst werthe Schätze bewahrt und in den Familien vererbt oder als Gastgeschenke ausgetauscht werden, sind nicht selten Menschenwerk. Auch wird wenigstens ein „Erzarbeiter und Goldschmied" (*χαλκεύς* und *χρυσοχόος*) mit Namen genannt, jener Laerkes, der Od. 3. 425 bei dem Opfer Nestors der Kuh die Hörner mit Gold umzieht. Wenden wir uns von der Metallbildnerei zu anderen Kunstfertigkeiten bei Homer, so tritt uns als die bedeutendste die Schnitzerei entgegen, der die Verfertigung der Götterbilder gehört. Außer Götterbildern werden aber auch kunstreiche Mobilien gemacht, und zwar durch das eigentliche Schnitzen und Schaben mit dem Messer aus freier Hand (*ξέειν*) wie durch Drechseln (*δινεῦν*). Mit der Tischlerkunst, die so wichtig erscheint, daß einige ihrer Meister, der Ithaker Ikmalios und der Troer Harmonides genannt werden, die aber auch die Helden selbst üben, wie Odysseus, der sich ein kunstreiches und schmuckvolles Ehebett mit eigener

Hand bereitete, verbinden sich andere Handwerke oder Künste, welche die Mobilien: Betten, Sessel, Tische u. dgl. mit verschiedenem Schmuck versehn. Obgleich nun hiebei von eigentlicher Figurenarbeit nicht die Rede ist, so ist uns die von Homer geschilderte Holzschnitzerei deswegen von nicht geringer Wichtigkeit, weil die Eigenthümlichkeit ihrer Technik, welche theils in dem Herausschnitzen der Verzierung aus dem Grunde (δαιδάλλειν, ποικίλλειν), theils in dem Aufheften und Einlegen des Schmuckwerks aus Metall oder Elfenbein besteht, uns in der folgenden historischen Periode wieder begegnet, und als eigentliche Figurenplastik in sehr ausgedehnter Weise z. B. an dem berühmten Kasten des Kypselos auftritt, dessen Streifencomposition in derjenigen der Schilde der epischen Poesie ihre Analogie findet. So verbinden überall einzelne Fäden die heroisch-homerische Kunstübung mit derjenigen der historisch genannten Zeit, und wenn auch diese Fäden immer dünner verlaufen, wenn auch nach Homer in Griechenland eine neue Kunst entstand, von der jener noch keine Ahnung hatte, so beweist doch der eben hervorgehobene Zusammenhang in Composition und Technik, daß wir uns die homerische Kunst als eine Realität zu denken haben und uns durch sie einen Blick in ein Zeitalter der Kunst eröffnen lassen dürfen, das wir mit einer festen Chronologie zu versehn außer Stande sind. Daß die Instrumente zur Schnitzarbeit und Tischlerei, Beile, Glättäxte, Schnitzmesser, Bohrer, Drellbohrer (die durch einen Riemen gedreht werden), Richtscheite mit fast so großer Vollständigkeit wie die Instrumente der Schmiedekunst genannt werden, sei hier zur abermaligen Erhärtung, daß es sich um Wirkliches handelt, noch kurz erinnert.

Eine dritte Kunst bei Homer ist die des Töpfers. Daß Il. 18, 600 die Töpferscheibe in einem Vergleiche gebraucht wird, deutet auf allgemeine Bekanntschaft hin, während die Sage bei Hesiod, daß Prometheus Pandora aus Thon gebildet habe, auf eine uralte und zwar keineswegs auf den ersten Entwickelungsstufen stehn gebliebene Thonplastik fast mit Nothwendigkeit schließen läßt; denn wieder ist zu fragen, wie sollte der Dichter ohne diese Voraussetzung auf die angegebene Vorstellung und die Möglichkeit einer solchen Bildung kommen?

Die als vierte Kunst bei Homer mehrfach erwähnte Stickerei oder Buntweberei der Weiber und ihr eigenthümliches, schwer zu bestimmendes Verhältniß zu der Kunst des Zeichnens und der Malerei, welche in den homerischen Gedichten wenigstens nirgend ausdrücklich erwähnt wird, und welche das Alterthum selbst als jünger betrachtete, müssen wir, da die Malerei außerhalb unserer Betrachtung liegt, näher zu erörtern ablehnen.

Dagegen darf von dieser Epoche der heroisch-homerischen Kunst nicht geschieden werden, ohne daß noch ein Mal der fremden Einflüsse gedacht wäre, welche auf die Kunstthätigkeit dieser Zeit stattgefunden haben mögen. Es soll hier Nichts von dem zurückgenommen werden, was oben (s. S. 28 f.) über die Wahrscheinlichkeit der Einflüsse fremdländischer, namentlich einer asiatischen Kunst auch auf die homerische ausgesprochen und zugestanden worden ist, wohl aber kommt es auf eine genauere Bestimmung an. Die homerischen Gedichte enthalten nicht wenige Zeugnisse eines lebhaften, namentlich durch die Phoeniker vermittelten Handelsverkehrs der Griechen mit orientalischen Völkern, dem allein sie die von ihnen verarbeiteten edlen Metalle nebst Elfenbein und Bernstein verdanken können. Die Bekanntschaft mit Aegypten dagegen ist eine durchaus ober-

flächliche. Dieser rege Handelsverkehr brachte nun unzweifelhafter, zum Theil bezeugter Weise auch mancherlei Erzeugnisse der fremden Kunst oder des Kunsthandwerks, Metallarbeiten, Webereien u. dgl. nach Griechenland, und es ist mindestens im höchsten Grade wahrscheinlich, daß diese Gegenstände, anfangs als fremde Waare angenommen, als die Griechen anfingen selbst dergleichen zu verfertigen, als Muster gedient haben. Es scheint aber trotzdem, daß die griechischen Arbeiten sich selbst im Bewußtsein des Dichters durch gewisse, von uns nicht mehr nachweisbare Merkmale von den fremden Vorbildern unterschieden haben, denn Homer nennt das Fremde fremd, spricht von sidonischen Krateren und Gewändern, einem kyprischen Panzer und einem aegyptischen Spinnkorbe als solchen. Freilich nennt er (Od. 4. 617) einen sidonischen Krater als ein Werk des Hephaestos, „des hellenischen Gottes", woraus geschlossen worden ist, er mache zwischen griechischer und nicht griechischer Kunst keinen Unterschied; allein dies scheint doch ein Fehlschuß, da schwerlich die homerische Naivetät den Hephaestos für einen ausschließlich griechischen Gott anstatt für den Gott der Metallbildnerei schlechthin gehalten hat, der für Sidon eben so sidonisch, wie für Griechenland griechisch arbeitete. Für dies Letztere ist schon oben auf den Unterschied zwischen der homerischen Reliefbildnerei im Achilleusschilde und den assyrischen Vorbildern hingewiesen worden; und so werden wir schließlich wohl ein Bild wiederholen dürfen, das neuerlich Brunn gebraucht hat, obwohl solche Bilder immer etwas schielen: so wie die Griechen das Alphabet, das sie von den Phoenikern erhielten, selbst in seinen Zeichen umbildeten und sich gemäß stilisirten, während ihre Sprache semitischen Einflüssen durchaus nicht unterlag, so „entlehnten sie auch von den Asiaten die Schrift der Kunst, aber auch in der Kunst redeten sie von Anfang an ihre eigene Sprache." —

Anmerkungen zum ersten Buch.

1) [Seite 15.] Winckelmanns Ansichten über die Anfänge der Kunst sind im Texte mitgetheilt, daß ihm H. Meyer (Geseh. d. bild. Künste b. d. Griechen u. s. w. 1824) folgte ist daselbst bemerkt. Als der Begründer der Ansicht von einem fremdländischen, namentlich aegyptischen Ursprunge der griechischen Kunst muß Fr. Thiersch mit seiner 1816 zuerst erschienenen Abhandlung über die Epoche des heiligen Stils der griech. Kunst gelten, welche 1829 in 2. vermehrter Auflage in seinen „Epochen der Kunst bei den Griechen" neu gedruckt ist. Gegen Thiersch erhob sich 1828 im XXXVI—XXXVIII. Bande der Wiener Jahrbücher der Litteratur Otfried Müller, „ein Gegner, sagt Thiersch (Epochen S. 70), wie ich ihn gewünscht, wohlgerüstet und von jugendlicher Frische", dem Thiersch 1829 im ersten Nachtrag zur ersten Abtheilung seiner Epochen antwortete in einem Aufsatze, in welchem er sich zugleich gegen Meyers Ansichten und gegen diejenigen Aloys Hirts wandte, welcher in der Böttiger'schen Amalthea II. S. 27—62 und in einer Anzeige von Thiersch's Buche in den Jahrbb. f. wiss. Kritik 1827 S. 231, die fundamentalen Einflüsse Aegyptens läugnend, ein Sichtbarwerden derselben in der griechischen Kunst behauptete, nachdem Psammetich Aegypten dem Verkehr erschlossen hatte (Ol. 30, 660 v. Chr.), eine Vorstellung, die nicht allein Hirt auch in seiner Geschichte der bildenden Künste, Berlin 1833 festhielt, sondern auf die Manche neuerdings zurückgekommen sind. O. Müller hielt seinen Standpunkt fest sowohl in seiner langen Abhandlung in der Hall. Allg. Litt. Zeitung von 1835, in welchem er die Summe unseres damaligen kunstgeschichtlichen Wissens zog, wie in seinem ebenfalls 1835 erschienenen (1848 in 3. Auflage von Welcker neu herausgegebenen) Handbuch der Archaeologie der Kunst, und hat die directe Polemik gegen Thiersch fortgesetzt in den nach seinem Tode von Adolph Schöll 1843 herausgegebenen Mittheilungen aus Griechenland. Mittlerweile war für die exoterische Ansicht mit aller Wärme eingetreten Ludwig Roß, der seine Thesen in ziemlich allen seinen Schriften, namentlich seinen Reisebeschreibungen consequent aufrecht erhalten hat, während gegen ihn in einer Besprechung seiner „Königsreisen" Carl Friedr. Hermann in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft v. 1849 S. 137 ff. den Kampf erhob. Thiersch folgte Anselm Feuerbach in seiner nach s. Tode 1853 durch Hettner aus Collegienheften herausgegebenen Geschichte der griech. Plastik, während die orientalische Hypothese ihren überschwänglichsten Vertreter in Julius Braun fand (besonders in „Studien und Skizzen aus den Ländern der alten Cultur" 1854 und „Kunstgeschichte auf dem Boden der Ortskunde" 1857 f.). Adolph Stahr, welcher in seinem „Torso, Kunst, Künstler und Kunstwerke des Alterthum" 1857 sich ebenfalls zur orientalischen Partei bekannte, kann in diesem, allgemein als völlig kritiklos und kenntnißlos verurteilten Buche nur als Nachtreter gelten. — Wenn ich selbst in der ersten Auflage dieses Buches 1857 im ersten Capitel eine directe Polemik gegen die Exoteriker für nöthig hielt, so glaube ich jetzt, wo die orientalische Hypothese, d. h. diejenige von einer fundamentalen Abhängigkeit der ganzen älteren griechischen Kunst von der morgenländischen, namentlich aegyptischen, ganz gewaltig an Boden verloren hat, freilich das Sachliche meiner damaligen Darlegungen beibehalten, in der Form aber jeden directen Kampf vermeiden zu müssen.

2) [S. 20.] Eine erste stand am Wege von Argos nach Epidauros Pausan. II. 25. 6, ein *οἰκοδόμημα πυραμίδι μάλιστα εἰκασμένον*, angeblich ein Denkmal des Kampfes zwischen Akrisios und Proitos. Eine zweite von 40 Quadratfuß Grundfläche ist in Trümmern an demselben Wege bei Lessa, abgeb. in der Expéd. scient. de la Morée, Arch. II. pl. 76, eine dritte, die am besten erhaltene, steht bei Kenchreae am Erasinos, abgeb. Expéd. scient. a. a. O. pl. 45 und sonst mehrfach. Besonders über diese sowie die eben vorher erwähnte vgl. O. Müller, kleine deutsche Schriften II. 646, Roß, Reisen in der Peloponnes S. 142 f. Curtius, Peloponnes II. S. 365 mit den Noten S. 564. N. 19 und S. 418 mit den Noten S. 573 N. 37.

3) [S. 21.] Über die „protodorischen" Säulen von Beni Hassan vgl. außer Champollion, Lettres etc. p. 302, von dem der Name erfunden wurde, Lepsius in d. Ann. d. Inst. IX.

p. 65 sqq., Kugler, Gesch. d. Baukunst I. 179; Bursian in Fleckeisens Jahrbb. f. Phil. LXXIII. S. 425 u. in d. Allg. Encyclopaedie I. LXXXII. S. 399, Schnaase, Gesch. d. bild. Künste b. d. Alten, 2. Aufl. von Lützow I. S. 335.

4) [S. 21.] Über die „aegyptisch-dorischen Säulen" von Karnak vgl. besonders Falkener in seinem Museum of class. antiquities I. p. 87—92, Bursian a. a. O. und neuerlich Erbkam und Bergau in der Archaeol. Zeitung v. 1863 Anz. S. 115* ff.

5) [S. 22.] S. O. Müller im Handb. d. Arch. d. K. §. 228, C. F. Hermann, Studien d. griech. Künstler S. 15, besonders aber Brunn im N. Rhein. Mus. X. S. 113 ff.

6) [S. 25.] S. besonders Carl Friederichs in dem Berliner Winckelmannsprogramm von 1861 S. 7 f. und in seinen „Bausteinen z. Gesch. d. griech.-röm. Plastik" S. 4 ff., besonders S. 7.

7) [S. 26.] Die Beispiele sind gesammelt v. Meyer zu Winckelmann's Gesch. d. K. Bd. V. S. 456 f. ed. Eiselein.

8) [S. 26.] Nicht nur im Parthenonfriese findet sich diese Besonderheit, wenngleich nicht durchgehend, sondern gelegentlich wieder in Werken der Spätzeit, wie z. B. dem sterbenden Gallier aus der pergamenischen Schule. — Wenn Friederichs, Bausteine a. a. O. in Betreff des Vortretens des l. Fußes und des Verhältnisses von Schulter- und Beckenbreite sagt, dies seien aegyptische Eigenthümlichkeiten, „auf welche ein frei aus sich selbst sich entwickelndes Volk nicht kommen konnte", so muß man doch fragen, wie denn die Aegypter darauf gekommen sind.

9) [S. 27.] Nur an dieser Stelle sei Einiges flüchtig berührt. Was erstens den behaupteten Verkehr der Griechen mit Aegypten in der ältesten Zeit anlangt, wird die Spur der Bekanntschaft mit Aegypten (eigentlich nur des Namens für Fluß und Land) bei Homer Od. 4. 351, 17. 426 ff. reichlich aufgewogen durch die Nachrichten der Alten über die Sperrung Aegyptens vor Psammetich und das Verbot, das Meer zu befahren. Vgl. Hermann, Studien d. griech. Künstler S. 15 mit Note 86. Die Einwanderungssagen zweitens, namentlich des Danaos nach Argos, des Kekrops nach Athen sind von höchst zweifelhaftem historischem Werthe, weil ihre Consequenzen im historischen Leben der Griechen fehlen, und wenn sie auch nicht in der Art verworfen werden können, wie es O. Müller, Prolegomena zu einer wiss. Myth. S. 182 f. für Danaos, Voß, Antisymbol. 2. S. 404 f. für Kekrops versuchte, so hat andererseits die vermittelnde Lösung, die Ernst Curtius in s. Ioniern vor der ionischen Wanderung aufstellte, vor der Kritik auch noch nicht bestanden; vgl. A. v. Gutschmid, Beiträge z. Gesch. des alten Orients, Lpz. 1858. Eine andere Vermittelungsmethode drittens, welche in zweifacher Weise die Philistaeer als Pelasger in Anspruch nahm, sei es, daß die Pelasger zu Semiten gemacht wurden (Röth, Gesch. uns. abendländ. Philos. I. 99) oder umgekehrt die Philistaeer zu indogermanischen Pelasgern (Hitzig, Urgeschichte S. 56), ist von Stark, Gaza u. d. philist. Küste S. 107 ff. siegreich bekämpft worden; vgl. noch Hermann, Staatsalterth. 4. Ausg. §. 7. 1—3, 7—10 und Dunker Gesch. d. Alterth. I. S. 23 u. 147 ff. Was aber endlich die Religion anlangt, so genügt es, darauf hinzuweisen, daß Lepsius, Der 1. aepypt. Götterkreis, Abhh. d. Berl. Akad. 1851 S. 172 f. den Unterschied zwischen Oberaegypten, das wir fast allein kennen, und Unteraegypten, das die Alten fast allein kannten, dargethan hat, und an unsere trüben Quellen überhaupt zu erinnern, über die Dunker Gesch. d. Alterth. I. S. 55 das Nöthige sagt. — Synkretistisches Mengemuß zu analysiren ist hier nicht der Ort.

10) [S. 27.] Siehe Näheres in Mommsen's römischer Geschichte, I. S. 13 f. und G. Curtius in den Verhandlungen der Hamburger Philologenversammlung von 1856.

11) [S. 28.] Die Anführung von Götterbildern in Assyrien bei alten Schriftstellern (s. Müller, Handbuch d. Archaeol. §. 237, 2) sowie die Auffindung von ganz vereinzelten Bildwerken ohne directe Verbindung mit der Architektur hebt die im Text hervorgehobene, auch von Anderen (s. Weißenborn, Niniveh und sein Gebiet, 1851, S. 31, Schnaase, Kunstgesch. ed. Lützow I. S. 182) anerkannte Thatsache nicht auf, um so weniger da ja auch aus Aegypten bei den Alten zahlreiche Statuen angeführt werden, deren Zusammenhang mit der Architektur nichtsdestoweniger aus den Monumenten feststeht.

12) [S. 32.] Über die anikonische Zeit und die älteste Gestaltung des Cultusobjects in Griechenland sowie über die im Texte berührte Hermenfrage habe ich näher gehandelt in

den Berichten der k. sächs Ges. d. Wissensch. von 1864 S. 121 ff. Vgl außerdem Thiersch, Epochen S. 19, Note 14, und O. Müller's Handbuch §. 66.

13) [S. 35.] Ich verweise nur auf Thiersch, Epochen S. 37 f. Note, Müller, Handb. §. 64, 1, Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 17 f.

14) [S. 36.] Die Abbildung ist nach der einzigen genügenden in der Archaeol. Ztg. v. 1865 Taf. 195 gemacht, welche den Gypsabguß in Berlin wiedergiebt.

15) [S. 38.] Die bisher vorhandenen Abbildungen sind angeführt in Müller's Handb. §. 64, 2, diejenige von Steuart ist wiederholt bei Stark, Niobe u. d. Niobiden Taf. 1. Solche durch diverse Lithographenhände bis zu voller Stillosigkeit mißhandelte Darstellungen in Holzschnitt zu wiederholen wäre sehr thöricht.

16) [S. 38.] Vgl. Stark a. a. O. S. 106 f.

17) [S. 39.] Die Beschreibung dieser Figürchen und die Litteratur über dieselben s. in Roß' Archaeolog. Aufsätzen 1, S. 53 f., vgl. Müller's Handb. §. 72, 1.

18) [S. 39.] Neuestens ist über diesen Gegenstand besonders auf Brunn's Aufsatz in den Abhh. d. k. bayr. Akad. 1. Cl. XII. Bd. III. Abth. „d. Kunst b. Homer u. ihr Verhältniß zu den Anfängen d. griech. Kunstgeschichte" zu verweisen, welcher besonders für die Schildbeschreibungen von Bedeutung ist.

19) [S. 45.] Außerdem ist sowohl für diesen Schild wie für den hesiodischen des Herakles besonders auf Brunn's älteren Aufsatz: „Über den Parallelismus in der Composition altgriechischer Kunstwerke" im N. Rhein. Museum V, S. 340 ff., sowie auf den neueren in Note 18 angeführten, der auch neuerliche Zweifel gebührend zurückweist, zu verweisen.

20) [S. 47.] Vgl. Brunn an dem N. 18 angef. Orte S. 17 ff., wo das Recht der Archaeologie in Betreff der Fragen über die vielbesprochene Textgestaltung in erster Linie gehört zu werden zersetzender philologischer Kritik gegenüber tapfer gewahrt wird, und was das Sachliche anlangt, den Aufsatz von O. Müller in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1834, Nr. 110 ff., der besonders die Nachweisbarkeit der Mehrzahl der vom Dichter beschriebenen Gegenstände in alten Kunstwerken (meist Vasen) hervorgehoben hat.

21) [S. 50.] Ein vorzügliches Muster für die runden Streifen der Schilde bietet die Kylix des Glaukytes und Archikles, abgeb. in den Mon. dell' Inst. IV. tav. 59.

22) [S. 50.] Empaestik, siehe Lobeck zu Soph. Aias VI, 846. Noch Aeschylus läßt Sept. 523, gemäß dem Costum des heroischen Zeitalters, das Schildzeichen des Parthenopaeos, die einen Thebaner würgende Sphinx, nach homerischem Verfahren herstellen; die Sphinx ist ein mit Nieten auf den Schild „aufgeheftetes (*προσμεμηχανευμένη γόμφοις*) getriebenes (*ἔκκρουστον*) Relief".

ZWEITES BUCH.

ALTE ZEIT.

Vom Beginn der Olympiadenrechnung (776) bis um Ol. 75 (480).

ERSTES CAPITEL.

Die Übergangszeit.

Haben wir das was in den homerischen Gedichten und ergänzungsweise bei Hesiod von Kunst gemeldet wird, mit Recht als die Kunst des heroisch-homerischen Zeitalters bezeichnet, und dürfen wir was das letztere anlangt annehmen, daß die homerischen Gedichte vor dem Ende des neunten oder dem Anfange des achten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung zu ihrem wesentlichen Bestande gelangt waren, so haben wir in dem Bisherigen die Summe dessen gezogen, was wir von der bildenden Kunst Griechenlands in einer ältesten Periode wissen, deren Anfang sich allerdings chronologisch nicht berechnen läßt, deren Ende dagegen ungefähr mit dem Beginne der Olympiadenrechnung (776 v. uns. Zeitrechnung) zusammenfällt. Wenn gleich nun unsere Quellen für diese älteste Periode hauptsächlich in Sagen und in dichterischen Schilderungen bestehn, so ist doch im ersten Buche seines Ortes nachgewiesen, daß die Sage einen historischen Kern nicht nur haben könne, sondern in der That habe, und daß die dichterischen Schilderungen keine Ausgeburten der bloßen Phantasie sein können, sondern sich auf Analogien in der Wirklichkeit stützen müssen, und somit dürfen wir unsere Quellen, welche uns den Einblick in ein vielseitig reges künstlerisches Treiben eröffnen, wohl verhältnißmäßig reichliche und gute nennen. Anders verhält es sich mit dem Zeitraum, den wir jetzt zunächst zu durchmessen haben.

Auf die Periode, welche vom Lichte der homerischen Poesie zum Theil wenigstens erleuchtet und verklärt vor uns liegt, folgt bis zum Ende des achten oder dem Beginn des siebenten Jahrhunderts eine Übergangszeit, welche sich wiederum wie eine dunkele Nacht ansieht, aus der nur hie und da ein kleines Lichtpünktchen wie ein zitternder Stern ungewissen Glanzes hervortaucht. Und wir können noch nicht ahnen, ob jemals und von welcher Seite her etwa mehr Licht in diesen nächtigen Zeitraum fallen wird, dessen Litteratur, die Werke der nachhomerischen Epiker, bis auf kleine Reste verloren gegangen, und aus dem uns kein Monument der bildenden Kunst erhalten ist, welches das Zeugniß und den Stempel seiner Zeit an sich trüge.

Dennoch dürfen wir diesen Zeitraum nicht als kunstleer und kunstlos denken, dürfen wir nicht annehmen, daß die bei Homer so rege und vielseitig geschilderte Kunstthätigkeit nach seiner Zeit bis in diejenige, wo wir sie sich neu erhebend

erblicken, erloschen und erstorben gewesen sei. Mit der größten Sicherheit dürfen und müssen wir annehmen, daß auch in diesem Jahrhunderte die Bildschnitzer beschäftigt waren, dem Cultus seine Tempelbilder zu schaffen, und zwar in um so ausgedehnterem Maße, je mehr neue Cultusstätten mit der Gründung neuer Wohnstätten und dem wachsenden Wohlstande des griechischen Volkes sich erhoben. Bestimmte Exemplare aus der gar nicht unbedeutenden Zahl alter Holzbilder, welche noch das späte Alterthum kannte, dieser Epoche zuweisen zu wollen wäre freilich eben so thöricht, als wenn man die Angaben über Stiftung oder Verfertigung anderer Xoana durch den und den Helden der troischen und vortroischen Zeiten als vollwichtige historische Zeugnisse betrachtete. Immerhin aber würde es kaum minder verkehrt sein, wenn man ohne ersichtlichen Grund in Abrede stellen wollte, daß manche der späterhaltenen alten Holzbilder gar wohl in die hier in Rede stehende und darüber hinaus in die homerische Periode gehören können. Zu beachten ist ebenfalls, daß die Sage und in ihr das Bewußtsein der Nation auf das Bestehn von Bildnerinnungen an mehr als einem Orte (in Athen, Argos, Sikyon) hindeutet, Bildnerinnungen, die sich zum Theil als Geschlechter betrachteten und ihren Stammbaum an uralte Namen, besonders den des Daedalos anknüpften.

Ebenso wenig wie wir glauben dürfen, daß die Anfertigung von Götterbildern aufgehört habe, ist Grund vorhanden an dem Fortgange jener künstlichen Geräth- und Gefäßbildnerei zu zweifeln, die bei Homer einen so bedeutenden Raum einnimmt, und endlich können wir nicht entscheiden wie früh, ob nicht schon in den Jahrhunderten, von denen wir reden, die bildende Kunst sich mit der Architektur verband und von den Räumen am Tempelbau Besitz ergriff, welche würdig zu verzieren die Architektur der Schwesterkunst überlassen muß, und in denen die Plastik ein eigenthümliches Gebiet errang, auf dem sie große, wunderbare Leistungen hervorbrachte.

Inwiefern nun und in welcher Weise mit dem Fortgange der Kunstthätigkeit in dem ersten Jahrhundert nach Homer ein Fortschritt in der Kunstübung und der Kunstbildung verbunden war, das vermögen wir freilich nur in beschränktem Maße zu beurteilen, dennoch fehlt es nicht an Gründen und Anhaltepunkten für den Glauben an eine stetige Fortentwickelung im Gegensatze zu der Lehre von einer langen Periode des Stillstandes und der Erstarrung unter fremden, namentlich aegyptischen Einflüssen, welche die Anhänger der Ableitung der griechischen Kunst aus Aegypten kaum minder lebhaft verkündet haben, als diese Ableitung selbst. Die Zeit, von der wir reden, bis etwa zum Anfange des siebenten Jahrhunderts war diejenige der weiter und weiter schreitenden Verbreitung der epischen Poesie, es war die Zeit, in welcher Homers Gedichte in immer größeren Kreisen des griechischen Volkes bekannt und populär wurden, und wo sie eine Reihe bedeutender und begabter Dichter anregten, die großen Kreise der Heldensage nach dem Muster der homerischen Poesie zu gestalten, wo nach einander in der uralt ehrwürdigen Thebaïs, die dem Jahrhunderte der Ilias nicht fern stehn kann, der Unglückszug der sieben Helden gegen Theben gesungen wurde, wo Arktinos von Milet etwa um die Mitte des achten Jahrhunderts in seiner Aethiopis eine zweite Achilleïs schuf, ein Gedicht, dessen Herrlichkeit wir noch zu ahnen vermögen, wo derselbe Dichter Troias endlichen Fall in ernsten Tönen sang, während etwas später ein anderer Dichter, Lesches von Lesbos denselben Stoff unter anderen

Gesichtspunkten gestaltete, und noch ein anderer, Stasinos der Kyprier, in seinen Kyprien die bunte Menge der Begebenheiten, welche die Ilias Homers einleiteten, seinen Hörern in schmuckvoll anmuthiger Weise vortrug. Auch die Heimkehr der Helden von Troia, der Kampf der Götter mit den Titanen und alle die vielen Kämpfe der Helden anderer Kreise, des Theseus und Herakles wurden in diesem Zeitraum episch gesungen, während am Ende desselben die erwachende lyrische Poesie den Schauplatz betrat, den das alternde Epos allmählich verließ. Das Epos aber mit seiner Plastik in Mythologie und Sagengestaltung, mit seiner Durchbildung göttlicher und menschlicher Charaktere hat der bildenden Kunst so sehr vorgearbeitet, daß man Homer mit größerem Rechte noch den Begründer der plastischen Götterwelt der Griechen nennen könnte, als ihn Herodot als Schöpfer der nationalen Mythologie und Götterlehre bezeichnet. Und zwar hat das Epos der bildenden Kunst sowohl formell wie in Beziehung auf die Gegenstände der Darstellung mächtig vorgearbeitet, formell, indem es jene vollendet menschliche Götterwelt schuf, jene Göttercharaktere und Göttergestalten, welche die fernen Jahrhunderte der Blüthezeit der Kunst plastisch nachzuschaffen und zu vollenden geschäftig waren, jene rein menschlich übermenschlichen Göttertypen, welche für alle Zeiten mysteriöse Ungeheuerlichkeiten unmöglich gemacht und die griechische Kunst vor der tiefsinnigen Fratzenhaftigkeit der aegyptischen und indischen bewahrt haben. Den Gegenständen nach aber hat das Epos der bildenden Kunst vorgearbeitet, indem es die unendliche Fülle des Sagenstoffes in poetisch verklärter Gestalt zum Gemeingut und zum Lieblingseigenthume des Volkes machte, einen Stoff, welcher der bildenden Kunst zur unerschöpflichen Fundgrube wurde. Und grade in Beziehung auf diesen Stoff und auf die Besitzergreifung desselben liegen uns, auch abgesehn von der Aufnahme heroischer Gegenstände in die hesiodische Schildbeschreibung (s. oben S. 48), die ersten Spuren aus dem dunkeln Jahrhunderte, von dem wir reden vor, in freilich nur sehr geringfügigen Bruchstücken der verlorenen Epopoeen, die uns aber schließen lassen, daß wir reichlichere Zeugnisse haben würden, wenn uns diese Gedichte erhalten wären. Es handelt sich um entweder ausdrücklich bezeugte oder wahrscheinlich erschlossene Fragmente von Beschreibungen künstlich verzierter Geräthe und Gefäße, welche den verlorenen Epen in ähnlicher Weise eingewebt waren, wie den erhaltenen Gedichten Homers, und in deren einigen wenigstens sich eine noch reichere Aufnahme heroischer Stoffe als bei Hesiod nachweisen läßt.[1]) Wem diese Thatsache unbequem ist, weil sich in ihr ein Fortschreiten der Kunst wenigstens von Seiten ihrer Gegenstände ausspricht, der könnte sie sich vom Halse schaffen wollen, indem er diese dichterischen Beschreibungen von Kunstwerken als Nachahmungen Homers anspricht. Und angeregt von Homer sind sie gewiß, wie die ganze epische Poesie dieser Zeit und wie unverkennbar auch die hesiodische Schildbeschreibung; aber grade in dem, worauf es hier ankommt, sind sie es nicht, in den Gegenständen nämlich. Die sind andere als bei Homer, die sind neu erfunden, und woher denn erfunden, als aus der Anschauung von Ähnlichem, das wirklich vorhanden war und aus dem Geiste des Zeitalters, aus dem die Dichtungen stammen?

Wenn nun aber hiefür schon an sich die allgemeine Wahrscheinlichkeit so gut wie bei Homer spricht, so findet sich eine vollkommene Bestätigung für das Vorhandensein solcher mythologischen Compositionen in einem von Pausanias aus-

führlich beschriebenen Kunstwerke, welches in der Zeit selbst bei der spätesten Datirung, die möglich ist, höher hinaufreicht, als zum wenigsten die jüngeren kyklischen Epen und die in ihnen enthaltenen Beschreibungen von Kunstwerken, folglich mitten in der Reihe der poetisch überlieferten mythologischen Bildwerke steht. Es ist dies die vielberühmte Lade des Kypselos im Heraeon von Olympia, auf welche demnächst näher im Einzelnen einzugehn sein wird, welche aber hier mit ihren zahlreichen, theils aus dem Holze ausgeschnitzten, theils aus anderen Materialien gefertigten und auf den Grund aufgehefteten, wohl durchgängig mythologischen Compositionen zunächst im Allgemeinen angeführt werden muß, um einen festen Anknüpfungspunkt zu gewinnen für den Faden einer eigenthümlich fortschreitenden Kunstthätigkeit, den wir durch die Jahrhunderte von Homer abwärts zu verfolgen suchen. Und aus demselben Grunde ist gleich hier ein abermals späteres Kunstwerk, der von Bathykles von Magnesia erbaute und mit zahlreichen mythologischen Reliefen verzierte Thron des amyklaeischen Apollon hervorzuheben. Mag dieser Faden dünn und leicht erscheinen, immerhin, sein Vorhandensein kann Niemand läugnen, ebenso wenig wie Jemand läugnen kann, daß in dieser Besitzergreifung des poetischen Sagenstoffes von Seiten der bildenden Kunst ein neues und wahrlich bedeutendes Element gewonnen ist, oder das Andere, daß in dem zunehmenden Reichthum und der wachsenden Ausdehnung dieser mythologischen Reliefcompositionen ein stetiger Fortschritt der Kunst sich ausspricht.

Zunächst also das Nöthige von der soeben erwähnten Lade des Kypselos, demjenigen Kunstwerke, welches ein durchaus beglaubigtes Beispiel der nach der homerischen Zeit beginnenden mythologischen Reliefcompositionen, und zugleich das ausgedehnteste seiner Art in der älteren Zeit und das älteste wenigstens mit Wahrscheinlichkeit datirbare Monument der griechischen Bildnerei ist[2]). Wie dies Alles diesem Denkmal eine nicht leicht hoch genug anzuschlagende Wichtigkeit verleiht, muß einleuchten.

Es war das ganze Werk ein Kasten oder eine Lade aus Cedernholz von wahrscheinlich viereckiger Gestalt und ansehnlicher Größe, welche nach Dio Chrysostomus im Hinterhause (Opisthodom) des Heratempels in Olympia stand, wo sie auch Pausanias sah, der sie in drei Capiteln des fünften Buches seines Reisewerkes (17—19) ausführlich beschreibt. Die Reliefe, welche theils aus dem Cedernholze des Kastens selbst geschnitzt, theils aus Gold und Elfenbein gefertigt und auf den Holzgrund aufgenietet waren, bedeckten die vordere Langseite und die beiden Schmalseiten des Kastens, und zwar in fünf, höchst wahrscheinlich durch Ornamentleisten von einander getrennten, Streifen übereinander, welche Pausanias in der Art beschreibt, daß er bei dem ersten oder untersten Streifen von rechts nach links um den Kasten ging, beim zweiten umkehrte und von links nach rechts schritt, um beim dritten und fünften ebenfalls von rechts nach links, und beim vierten von links nach rechts zu gehn. Die Hinterseite des Kastens scheint mit Bildwerken nicht verziert und gegen die Tempelwand gestellt gewesen zu sein, da kein Grund für das Hin- und Hergehn des Beschreibers abzusehn ist, wenn der Kasten frei aufgestellt und rings umschreitbar also auch rings mit Bildwerken geschmückt gewesen wäre. Die Zeit des Werkes ist allerdings nur durch Wahrscheinlichkeitsgründe und nur ungefähr, nämlich frühestens in die ersten 10 Olym-

piaden d. h. zwischen 776 und 736 anzusetzen, und kann spätestens vor Ol. 49. 2. (582) an dem Orte aufgestellt worden sein, wo es unsere Gewährsmänner sahen.

Die untenstehende Note*) enthält in gedrängter Kürze eine Angabe des reichen Bildwerkes in der Anordnung, welche auch in Zeichnung in der Anm. 2 genannten Abhandlung durchgeführt ist; hier sei über dasselbe noch Folgendes bemerkt: Die Verzierung des ganzen Geräthes mit über einander liegenden Bilderstreifen, welche beiläufig bemerkt in dem Ornamentirungsschema mehrer derartigen in Vasenbildern dargestellten Kasten Analogien findet, erinnert einerseits an die concentrischen Kreisstreifen, mit denen die heroischen Schilde

---

*) Note. Erster, unterster Streifen, von rechts nach links.

Seitenfläche 1: Pelops' und Oinomaos' Wettfahrt und Amphiaraos' Auszug.

Vorderfläche: Pelias' Leichenspiele, welche eine große aus einer Reihe von Kämpfergruppen zusammengesetzte Composition für sich bilden, eingefaßt durch Herakles als Kampfrichter und Akastos mit den Preisdreifüßen.

Seitenfläche 2: Herakles im Kampfe mit der Hydra unter Iolaos' und Athenes Beistand und Phineus durch die Boreaden von den Harpyien befreit.

Zweiter Streifen, von links nach rechts.

Seitenfläche 2: Die Nacht mit Schlaf und Tod in Kindergestalt auf den Armen, sodann Recht und Unrecht (Dike und Adikia), und zwei Parmakeutrien, Weiber, die Zaubertränke in einem Mörser bereiten.

Vorderfläche: Idas und Marpessa; Zeus in der Gestalt des Amphitryon und Alkmene; Menelaos, der Helena nach Troias Zerstörung als Gefangene zum Lager führt; Aphrodite zwischen Iason und Medeia; Apollon und die (drei) Musen; Atlas und Herakles; Ares und Aphrodite.

Seitenfläche 1: Peleus und Thetis und Perseus von den Gorgonen verfolgt.

Dritter Streifen, von rechts nach links.

Seitenfläche 1: } Kriegsscenen zu Roß und zu Fuß in verschiedenen Stadien des Kampfes,
Vorderfläche: } von denen Pausanias es dahingestellt sein läßt, ob sie sich auf die älteste
Seitenfläche 2: } Geschichte der Kypseliden oder, was ungleich wahrscheinlicher ist, auf den Krieg der Pylier und Arkader beziehn, den Homer Il. 7, 135 ff. besungen hat.

Vierter Streifen, von links nach rechts.

Seitenfläche 2: Boreas raubt Oreithyia und Herakles bekämpft den dreileibigen Geryon.

Vorderfläche: Theseus und Ariadne; Achilleus und Memnon im Kampfe von den Müttern umgeben; Meilanion und Atalante; Aias und Hektor im Zweikampf, zwischen ihnen Eris; die Dioskuren führen Aethra in die Gefangenschaft der Helena; Koons und Agamemnons Zweikampf über Iphidamas' Leiche; Artemis hält Panther und Löwen in den Händen empor; das Urteil des Paris; Aias raubt Kassandra vom Palladion weg.

Seitenfläche 1: Eteokles und Polyneikes im Zweikampf und Dionysos gelagert unter Bäumen.

Fünfter und oberster Streifen, von links nach rechts.

Seitenfläche 1: Odysseus und Kirke nach Pausanias' Annahme in der Grotte gelagert, vor welcher vier Dienerinnen das Mahl herrichten.

Vorderfläche: Der Kentaur Cheiron und Thetis mit Hephaestos und einem Diener, Zweigespann mit Nereiden; Nausikaa auf dem Maulthiergespann mit einer ihrer Gefährtinnen.

Seitenfläche 2: Herakles bekämpft die Kentauren.

verziert waren, und wiederholt sich andererseits in einer beträchtlichen Anzahl von älteren Vasen nicht nur der s. g. orientalisirenden Classen, sondern auch der fortgeschritteneren Malerei, welche, wie die Kypseloslade, ihre Gegenstände den Kreisen des Epos entnommen hat. Der große Krater des Klitias und Ergotimos (Françoisvase) in Florenz (abgeb. Mon. dell' Inst. IV. tav. 54—58) ist unter diesen das bemerkenswertheste und für die Restauration der Kypseloslade wichtigste Monument, obgleich wesentlich jünger als diese. Nächst dieser Verwandtschaft der gesammten Anordnung mit erhaltenen Monumenten tritt uns aus den Bildwerken der Kypseloslade mit aller Strenge das die ganze ältere Kunst beherrschende Compositionsprincip einer zunächst räumlichen und formellen, in zweiter Linie auch innerlichen und gegenständlichen Entsprechung (Responsion) der einzelnen Bildwerke ja der einzelnen Figuren innerhalb der Streifen entgegen, so daß wir rechts und links von der, mehrfach durch ein etwas figurenreicheres Bild bezeichneten Mitte Bilder und Figuren finden, die in der Zahl der Figuren, in deren Composition, in ihrer Handlung, ja mehrfach in ihrem Beiwerk einander aufwägen und sich auf einander beziehen. Die schon hierdurch gegebene eben so strenge wie reiche rhythmische Gliederung der ganzen Bildermasse, die ohne eine derartige Anordnung schwer übersehbar sein würde, wird noch weiter gehoben durch das Verhältniß der Streifen zu einander. Einmal schon dadurch, daß, nach Analogie der Françoisvase und anderer Vasen zu schließen, die Streifen nicht von gleicher Breite gewesen sein, sondern sich je nach ihrer Stelle abgestuft haben werden (Sockel- und Friesstreifen am schmalsten, der Hauptstreifen am breitesten), dann aber auch durch die offenbar mit höchster Planmäßigkeit angeordnete Abwechselung größerer und kleinerer Compositionen. Im ersten, dritten und fünften Streifen finden wir ausgedehnte, in sich zusammenhangende Darstellungen, welche im ersten Streifen ohne Unterbrechung die ganze Erstreckung des Raumes der Vorderfläche, im dritten diejenige aller drei Seiten erfüllen, im fünften Streifen an der Vorderseite allerdings aus zwei Gegenständen bestehen, aber auch nur aus zweien, die um so füglicher den Eindruck eines Ganzen gemacht haben können, als von ihnen der eine (Thetis und die Nereiden bei Hephaestos) ungleich ausgedehnter gewesen sein muß, als der andere. Dagegen sind die dazwischen liegenden Streifen, der zweite und vierte, mit einer großen Zahl kleiner Gruppen von wenigen Figuren erfüllt, welche wir uns wohl durch Querleistchen getrennt denken dürfen. Finden wir nun also in der äußeren Anordnung der Composition eine wohldurchdachte und scharf gegliederte Ordnung, welche sehr wahrscheinlich in dem Kunstwerke selbst, unterstützt durch die Abwechselung der Materialien, viel deutlicher hervortrat, als sie sich in einer bloßen Zeichnung, um von einer schriftlichen Darstellung des Inhalts der Gruppen zu schweigen, versinnlichen läßt, so ist gewiß nicht anzunehmen, daß die aus weiten Kreisen der Heldenpoesie, aus Herakleen und Theseen, Ilias, Odysee, Aethiopis, Thebaïs, vielleicht (aber auch nur dies) den Kyprien ausgewählten Gegenstände nach Laune, Willkür und Zufall aufgegriffen und ohne Plan zusammengewürfelt seien, vielmehr müssen wir glauben, daß den Künstler ein Grundgedanke leitete, als er in die unendliche Fülle des poetischen Sagenstoffes mit wählender Hand hineingriff. Auf diesen inneren Zusammenhang der dargestellten Mythen geht Welcker's Besprechung des Monumentes aus (Zeitschrift f. alte Kunst, S. 270 ff.), und wenn auch diese schöne und

sinnreiche Untersuchung noch nicht bis zu ihrem Endziel gediehen ist, so sollte ihr Streben doch neuerdings nicht wieder negirt werden, weil es uns ebenfalls noch nicht gelungen ist, den inneren Zusammenhang der vielen Bildwerke auf der Vase des Klitias und Ergotimos zu ergründen und genügend aufzuklären. Solche Probleme sollten als Gegenstand der Forschung immer auf's neue hingestellt und nicht, weil sie bisher ungelöst sind, durch eine negative Kritik bequemer Weise bei Seite geschoben werden.

Wenn nun in diesen mythologischen Reliefcompositionen, deren Gewähr und Gipfel wir in der Kypseloslade gefunden haben, eine Erweiterung der Kunst in Absicht auf die Gegenstände und die Composition unverkennbar vorliegt, so fragt es sich, inwiefern mit diesem Fortschritt ein gleicher in der Darstellung, in dem was man im engeren Sinne Stil nennt, verbunden war. Mit Sicherheit abzusprechen vermögen wir darüber freilich nicht, schwerlich aber dürfen wir ein völliges Stehn- und Zurückbleiben der Stilentwickelung annehmen, weil eine so einseitige Entwickelung der Kunst kaum denkbar ist, vielmehr der Fortschritt in einer Richtung auch den in allen übrigen fast nothwendig bedingt. Auch dann dürfen wir an einen Stillstand im Stil nicht glauben, wenn wir erfahren und uns dieser Wahrheit nicht verschließen, daß auf einem Gebiete, auf dem der Tempelbilder religiöse Scheu, fromme Einfalt und die Strenge der Satzungen des Cultus die Kunst von raschem Fortschreiten ab- und in alterthümlicher Weise befangen hielt. Denn wenn wir auch hören, daß religiöse Rücksicht verbot, die Gestalten der Götter zu ändern, daß Traumgesichte von der Verschönerung der alten Typen abmahnten, daß ausziehende Colonien die Götterbilder der Mutterstadt in getreuen Copien mit sich nahmen, um in den neuen Wohnsitzen die alten Culte zu gründen und des alten Götterschutzes gewiß zu sein, so wird dadurch der Satz von einer stehnbleibenden Stilentwickelung oder gar von einer Erstarrung der Kunst in seiner Allgemeinheit noch keineswegs erwiesen. War es ja doch immerhin nur ein Gebiet der bildenden Kunst, wenn auch ein wichtiges, auf welches diese Einflüsse der Religion sich erstreckten, handelt es sich bei den hieratischen Schranken in der Darstellung von Götterbildern doch nur um das Grundschema der handlungslos ruhig stehenden oder sitzenden Bildsäule, kann es sich doch dabei nie um die Anwendung neuerfundener Arten der Technik handeln, nie um die Fortschritte in dem, was man das Machwerk nennt, oder um diejenigen in der Naturwahrheit und Formschönheit innerhalb des Grundschemas. Solche Fortschritte sind so unmerklich, ihre Resultate liegen so sehr im Geiste und im Bedürfniß der Zeit, sie sind, so zu sagen, so unwillkürlich, dem Künstler, der seiner Anschauung gemäß arbeitet, selbst so unbewußt, daß kein Priesterauge sie wahrnehmen, kein Priestermachtspruch, wenn für einen solchen in Griechenland überhaupt Raum war, je sie hindern kann. Und beweisen uns nicht grade jene Abmahnungen durch Traumgesichte, die alten Typen der Götterbilder nicht zu ändern, daß vollkommenere Vorstellungen vorhanden waren? beweisen ferner nicht diese Traumgesichte, sofern sie nicht Künstlern, sondern Priestern und Priesterinnen erschienen, daß die vollkommeneren Vorstellungen nicht im Hirn und in der Phantasie Einzelner existirten, sondern daß sie auf anderen Gebieten der Kunst bereits zur Thatsache geworden waren? Und liegt uns die Thatsache einer mit der Entwickelung in den Gegenständen Hand in Hand gehenden, ohne Hast, aber auch

ohne Rast fortschreitenden Stilentwickelung nicht vor in dem Gebiete der Kunst, aus dem allein wir lange Folgen besitzen, der Vasenmalerei? Ja noch mehr, selbst bei den Kunstwerken, in welchen man auch in der guten Zeit schon aus hieratischen Gründen den alten Stil ausdrücklich nachzuahmen sich Mühe gab, finden wir, daß sie dem Stilgefühl ihrer Entstehungszeit unterworfen sind. Mag man immerhin die Fortschritte der Technik, des Machwerks, der Formgebung als dem handwerksmäßigen Theil der Kunst zufallend ansprechen, als Fortschritte sind sie trotzdem nicht zu läugnen. Und daß die Fortschritte auf dieser Seite der Kunst begannen, daß die griechische Kunst verhindert wurde, dem Ideal zuzustreben, ehe sie in Technik und Formgebung Meisterin geworden, daß sie durch die religiösen Schranken genöthigt wurde, ihre freiere Entwickelung auf anderen Gebieten, denen der Thier- und Menschenbildung zu suchen, Gebieten, auf welchen sie zum vollendeten Naturalismus hingedrängt wurde, das ist eine der größten Wohlthaten des Genius, der über Griechenland und der griechischen Kunst waltete, denn diese Thatsache hat die griechische Kunst vor einem unklaren und überschwänglichen Idealismus bewahrt, so wie Homers Vorbild sie vor der Hieroglyphik und der Abstrusität bewahrte.

ZWEITES CAPITEL.

Neue Anfänge, Erfindungen und Erweiterungen der Kunst.

Die Kypseloslade hat uns einer Zeit nahe gebracht, welche mannigfache Erweiterungen der Kunstthätigkeit hervorbringen, in welcher die Kunst aus dem Dunkel der Werkstätten hervortreten sollte. In diesen war eine handwerksmäßige Kunstübung vom Vater auf den Sohn und Enkel fortgeerbt, und die Jüngeren hatten die Kunst in der Weise der Väter, „sie lernend von den Früheren", wie zwei alte argivische Künstler in Versen bei Pausanias (SQ. Nr. 388.) von sich aussagen, fortgesetzt, nun treten einzelne Männer hervor, die, in selbständigerer Weise ihren Aufgaben gegenüberstehend, ihre Namen an bestimmte Entdeckungen und Erfindungen knüpften, mit denen sie eine sorgfältiger werdende Überlieferung bis auf uns gebracht hat. Allerdings waren diese Erfindungen und Entdeckungen zunächst rein technischer Art, sie brachten neue Materialien auf den Schauplatz oder lehrten deren vollkommenere Behandlung und Bearbeitung, was schon allein als Vorbereitung und Grundlage einer höheren Entwickelung ein Großes gewesen sein würde. Jedoch sind diese Erweiterungen und Vervollkommnungen der Technik, diese Erfindungen, die, offenbar mehr dem Nachdenken als dem Zufall angehörend, auf einen regen Kunstbetrieb als ihre Veranlassung zurückschließen lassen, nicht die einzigen Leistungen dieser Zeit, sondern es werden uns aus derselben auch bereits Künstler genannt, welche in den verschiedenen Zweigen der Bildkunst

Ruhm erwarben, und welche freie Kunstschulen an die Stelle der alten Künstlergeschlechter setzten. Vielfache Förderung und Anregung mochte diese Zeit, dies Jahrhundert der Erfindungen (etwa von den 20er Olympiaden bis zu der 60.) in dem zunehmenden Wohlstande der Staaten und in der Prachtliebe und dem Luxus jener Fürsten finden, welche unter dem Namen der älteren Tyrannen bei den Gährungen und Revolutionen in den verschiedenen Staaten sich, und zwar die frühesten in den 30er Olympiaden (Kypseliden in Korinth, Orthagoriden in Sikyon) aus der Menge zur Alleinherrschaft erhoben und, sowohl um die Mittel des Volkes in Anspruch zu nehmen, wie auch um den Ärmeren Arbeit zu verschaffen und endlich um ihre Throne mit neuem und ungewohntem Glanze zu umgeben, als freigiebige und unternehmende Förderer und Schützer der Künste in der Geschichte dastehn.

Die Künstlergeschichte dieses Zeitraums ist mit Nachrichten zu beginnen, welche sich an den Namen eines sikyonischen Töpfers Butades knüpfen, der in Korinth angesiedelt war. Mehre Nachrichten legen von einem alten regen Kunstbetrieb in Korinth Zeugniß ab; in der Architektur stammen nach dem Zeugniß Pindars die Adlergiebel der Tempel aus korinthischer Erfindung [3]), für die Malerei wird durch Plinius' Zeugniß der Anfang von Einigen nach Sikyon, von Anderen nach Korinth verlegt, was sich vielleicht nach den Annahmen der Alten über die Anfänge der Malerei, die aber sehr geringe Gewähr und Wahrscheinlichkeit haben, den Nachrichten über Butades gegenüber vereinigen läßt; ein zweites Zeugniß für die Malerei in Verbindung mit einem andern über Bildkunst finden wir in der Sage, daß der durch Kypselos aus Korinth vertriebene Demaratos, der nach Italien floh, dahin Eucheir (Wohlhand, Bildner), Eugrammos (Wohlzeichner, Maler) und Diopos (Architekten?) mitgenommen habe, einer Sage, die in einer alten Kunstverbindung Griechenlands, speciell Korinths mit Etrurien einen historischen Kern haben kann [4]).

Diesen verschiedenen Nachrichten fügen sich nun die über Butades ein, den die Sage vor Ol. 29 ansetzt, was zu bezweifeln kein Grund vorliegt. Butades, so kann man in mehren früheren Werken lesen, soll die Plastik in Thon oder wenigstens die Reliefbildnerei in diesem Material erfunden haben. Beides ist falsch und steht auch nicht in unserer Quelle (Plin. XXXV. 151. SQ. Nr. 259.). Die statuarische Kunst in Thon muß nach dem was Hesiod von der Bildung der Pandora sagt (s. oben S. 51.) als lange vor Butades Zeit vorhanden anerkannt werden, und die Reliefbildnerei in diesem oder irgend einem Material ist nach dem ganzen Entwickelungsgange der Kunst, wie er bisher dargelegt wurde, mindestens so alt, wenn nicht älter, als die statuarische Kunst. Plinius aber redet auch weder von dem Einen noch von dem Anderen und in dieser Stelle auch nicht von Verbesserungen der Thonbildnerei, sondern sagt, Butades habe erfunden, „Ähnlichkeiten" in Thon zu bilden, d. h. er schreibt ihm die Erfindung der Porträtbildnerei in Thon zu. Diese Nachricht würde nun bedeutend genug, ja als die früheste Nachricht von Porträtbildnerei von großem Interesse sein, wenn sie in der Gestalt angenommen werden könnte, wie sie im Vorstehenden gegeben ist; dies ist aber nicht der Fall. Denn Plinius erzählt uns in unmittelbarem Anschlusse an die Worte, welche die allgemeine Nachricht enthalten: Butades' Tochter habe, um ein Bild des scheidenden Geliebten zu besitzen, den Umriß seines Schattens an der Wand mit

Kohle umzogen, und so die erste Silhouette gemacht, der Vater aber habe den Umriß mit Thon ausgefüllt und dieses erste Reliefporträt mit seinen übrigen Töpferwaaren gebrannt; dasselbe sei im Nymphaeon von Korinth bis zur Zerstörung durch Mummius gezeigt worden. Offenbar bezieht sich nun die generell klingende Angabe, Butades habe die Porträtbildnerei in Thon erfunden, auf Nichts als auf dies (übrigens noch ein Mal (s. SQ. Nr. 261.) erwähnte, sagenhafte und durchaus nicht verbürgte Bildniß; und da nun keinerlei Nachricht vorliegt, daß an diese erste, gleichsam zufällige Porträtbildnerei sich eine weitere Entwickelung angeknüpft habe, so wird die ganze Notiz des Plinius ziemlich werthlos. Nicht ganz das Gleiche gilt von einigen ferneren Angaben über Erfindungen des Butades, nämlich er habe Röthel zum Thon hinzugefügt oder aus Röthelthon zuerst gebildet, auch habe er zuerst die Firstziegel des Daches mit Masken geschmückt, die er anfangs als Flachrelief (Prostypon), sodann als Hochrelief (Ektypon) formte. Die erstere Nachricht kann wahr sein, insofern die ältesten Vasen bis zu einer gewissen Classe aus ungeröthetem, blassem Thon gebildet sind, und nicht ganz unwichtig, insofern erst der geröthelte Thon ein wirklich verwendbares ornamentales Material ist. Wichtiger noch ist die zweite Notiz, die wir auch nicht anfechten können, während mehre sehr alterthümliche Beispiele von Dachtrauf- oder Firstziegeln mit Maskenrelief (s. z. B. den Ziegel mit einem Gorgoneion in Roß' Archaeol. Aufss. I. Taf. 8.) auf uns gekommen sind.

Beschränke man jedoch die Nachrichten über Butades wie man will, immer weisen sie darauf hin, daß gegen die 30. Olympiade die Plastik in Thon einen neuen Aufschwung und wahrscheinlich in Folge mancher Verbesserungen eine weitere Verbreitung fand. Dies ist aber namentlich deswegen von großer Bedeudung, weil die Thonplastik die Grundlage und Bedingung, oder wie Plinius sagt, die Mutter des Erzgusses (mater staturiae) ist, dessen Erfindung nicht eben wesentlich später anzusetzen ist.

Sowie die erweiterte und vervollkommnete Plastik in Thon die größte Erfindung der Metallarbeit vorbereitet, so wurden einige Erfindungen, welche dieselbe nicht unwesentlich fördern, fast um dieselbe Zeit gemacht.

Glaukos von Chios[5]) erfand die Löthung des Eisens, die bald auf das Erz übertragen worden sein mag, und zwar nach Eusebius' Chronik Ol. 22, die einzige directe Zeitangabe, welche wir weder bewahrheiten noch bestreiten können; denn daß Alyattes Ol. 45 ein Werk des Glaukos nach Delphi weihte, wie Herodot (1, 25) angiebt, beweist nicht für die Zeit des Künstlers, da dies nicht das einzige Beispiel von der Weihung älterer Werke ist. Erscheint Glaukos in dieser Notiz nur als Techniker, welcher der eigentlichen Kunst in die Hand arbeitet, so lernen wir ihn aus anderen Nachrichten auch als ausübenden Künstler kennen, und wenigstens eines seiner Werke, das im Alterthum sprichwörtlich geworden war, liegt uns in zwei Beschreibungen vor. Dasselbe war ein eiserner Untersatz zu einem Mischgefäße (Krater), dergleichen einen von Silber Alyattes hinzufügte, als er das alte Kunstwerk nach Delphi stiftete, und wird seiner Gesammtgestalt nach von Pausanias (10, 16, 1) folgendermaßen beschrieben: die Gestalt des Untersatzes gleicht zumeist einem abgestumpften (drei oder vierseitigen, nicht etwa runden) Thurme, der auf einer breiten Basis steht; die Seiten derselben sind nicht ganz geschlossen, sondern bestehn aus Querstäben wie die Sprossen einer Leiter;

die aufrecht stehenden Metallstreben sind oben nach außen umgebogen, und hierauf ruht das Gefäß. Über die Technik fügt Pausanias hinzu, jedes einzelne Stück des Untersatzes hange mit dem anderen nicht durch Nieten und Nägel, sondern durch das Loth zusammen. Während wir uns aus diesen Worten von dem ganzen tektonischen Schema dieses seinem Zwecke durchaus entsprechenden Geräthes namentlich mit Hilfe mancher antiken Dreifüße eine genügende Vorstellung zu machen vermögen, berichtet ein anderer Zeuge, Hegesandros (bei Athenaeos V, p. 210 c. SQ. Nr. 270.) von Reliefschmuck, der an diesem Geräthe, das er ein in Wahrheit sehenswerthes Stück Arbeit nennt, angebracht gewesen sei, und zwar Darstellungen von Thieren und Pflanzen, denen vielleicht auch menschliche Figuren beigefügt waren. Obgleich diese Nachricht keineswegs die wünschenswerthe Klarheit besitzt, so werden wir uns die in denselben bezeichneten Ornamente doch mit Wahrscheinlichkeit nach Analogie derjenigen der älteren Vasen vorzustellen haben, und weder an Insekten noch an eine eigentliche Arabeske denken dürfen [6]).

Die Haupterfindung des Glaukos, die Löthung des Eisens, sofern wir sie auf die Bronze bald übertragen denken dürfen, leistete der Darstellung größerer Figuren nicht unwesentlichen Vorschub, mochten dieselben nach alter Weise getrieben oder nach der alsbald näher zu besprechenden Erfindung des Rhoikos und Theodoros gegossen sein. Denn daß diese samischen Künstler bei der Erfindung des Erzgusses sogleich auch im Stande gewesen wären, große Figuren aus einem Stücke zu gießen, ist kaum glaublich. Bei stückweisem Guß aber mußte Glaukos' Erfindung die besten Dienste leisten, da sie größere Dauerhaftigkeit der Verbindung und eine feinere Vereinignng der Theile ermöglicht, als die alte Methode des Nietens und Nagelns gestattet hatte. Immerhin war aber dieser erste Fortschritt in der Metallbearbeitung ein verhältnißmäßig geringer, der größte und folgenreichste war die Erfindung des Erzgusses durch Rhoikos und Theodoros, die Söhne des Phileas und Telekles von Samos.

Über die Chronologie dieser alten samischen Künstler, sowie über die ihnen bei verschiedenen Schriftstellern beigelegten Werke ist vielfacher und noch nicht beendigter Streit, auf den hier begreiflicher Weise nicht eingegangen werden kann [7]). Die wahrscheinlichste Ansicht ist aber auch nach den neuesten Erörterungen diejenige, welche eine mehrfache Wiederkehr des Namens Theodoros, sowie des Namens seines Vaters Telekles in derselben Familie annimmt, und die einander zum Theil widersprechenden Nachrichten über Werke des Theodoros auf verschiedene Künstler dieses Namens vertheilt. Die beiden Erfinder des Erzgusses Rhoikos und Theodoros gehören vielleicht noch den 20er oder wenigstens dem Anfange der 30er Olympiaden an, so daß die Erfindung des Erzgusses auf diejenige der Metalllöthung in kurzer Zeit gefolgt wäre. Aber schon die Väter derselben, Phileas, derjenige des Rhoikos, und Telekles, derjenige des Theodoros, scheinen Künstler gewesen zu sein, was wir weniger aus der Notiz des Diodor über jene fabelhafte Apollonstatue schliessen, deren eine Hälfte Telekles in Samos gemacht haben soll, während sein Sohn Theodoros die andere in Ephesos schnitzte [8]), sondern vielmehr daraus, daß die Namen der Väter schwerlich so oft mit denen der Söhne zusammen würden angeführt werden, wie es geschieht, wenn sie nicht ebenfalls eine Stelle in der Kunstgeschichte eingenommen hätten. Möge man aber hierüber denken wie man will, gewiß ist, daß Samos, wenn nicht schon zur Zeit

jener Erfinder des Erzgusses, so doch gewiß sehr bald nach ihnen einen sehr bedeutenden Betrieb der Erzbildnerei besaß, der sich an Großes wagte. Zeuge hiefür ist Herodots (4, 152. SQ. Nr. 294.) Erzählung von einem mächtigen Mischgefäß von Erz, welches samische Kaufleute in der 37. Olympiade (632—628 v. u. Z.) nach der ersten glücklich vollendeten Fahrt nach Tartessos aus dem Zehnten ihres Gewinns (6 Talente = ungefähr 10,000 Thlr.) in den berühmten Heratempel ihrer Vaterstadt weihten, dessen erster Architekt eben Rhoikos gewesen war. Dasselbe war um den Rand mit Greifenköpfen in Hochrelief verziert und ruhte auf drei knieenden Figuren von 7 griech. Ellen (etwa 11 Fuß rheinisch) Höhe, welche wir uns möglicherweise schon nach der Technik des Rhoikos und Theodoros gegossen denken dürfen, die aber, ihrer Kolossalität wegen ungleich wahrscheinlicher als getrieben zu denken sind. Ein so gewaltiges Gefäß, welches um so interessanter erscheint, da unter den Werken des Theodoros, wenngleich wahrscheinlich erst des jüngeren, ein ähnliches von Silber angeführt wird, und Figuren von einer solchen Größe lassen mit Sicherheit schliessen, daß die Erzbearbeitung auf Samos schon lange heimisch war, und schwerlich wird sich läugnen lassen, daß in der passend gewählten knieenden Stellung der Telamonen des Kraters, welche sich in mehr als einer erhaltenen späten Figur wiederholt, ein lautredendes Zeugniß für die freiere Entwickelung der Kunst außerhalb des Kreises des Tempelbilder vorliegt, ein Zeugniß, mit welchem nicht nur Diejenigen ihre Theorie in Einklang zu bringen suchen mögen, welche von dem Jahrtausend der Kunsterstarrung in Griechenland reden, sondern auch die Anderen, welche den Beginn nennenswerther statuarischer Kunst vor der 50. Olympiade läugnen. Nehmen wir nun an, daß Rhoikos und Theodoros einem Künstlergeschlecht angehörten, und beachten wir wohl, daß ihre Erfindung sich fast wie unmittelbar derjenigen des Glaukos von Chios anschließt, so werden wir uns geneigt fühlen, die Erfindung des Erzgusses als ein Ergebniß des Nachdenkens und bewußter Absicht, nicht als dasjenige des Zufalls anzusprechen, wenn sie nicht vielleicht am richtigsten als eine Übertragung aus dem Orient zu bezeichnen ist, wo es Erzguß schon früher gegeben zu haben scheint.[9]) Leider wird uns nichts Näheres über die Art des Gusses, welchen unsere beiden Künstler anwandten, berichtet, jedoch ist es kaum glaublich, daß dieselben sogleich die vollkommenste Technik gefunden und erreicht haben. Diese ist bekanntlich der Gesammtguß hohler Statuen über einen feuerfesten Kern, diejenige Gußart, welche auch wir in der Regel anwenden, und welche die Alten in der bewunderungswürdigsten Vollkommenheit ausübten. Eher dürfen wir annehmen, daß Rhoikos und Theodoros sich auf den massiven Guß beschränkten, welcher für kleine Figuren (sigilla) im Alterthum dauernd in Anwendung blieb, und daß sie größere Werke nicht im Ganzen, sondern in Stücken gossen, welche später zusammengelöthet wurden, ein Verfahren, welches die Alten bei Kolossen anwandten und welches für solche auch von uns beibehalten ist. Der Hohlguß empfiehlt sich durch die größte Ersparung des Materials sowie durch die Leichtigkeit der Werke, welche deren Haltbarkeit bedingt, setzt aber auch dem gleichmäßigen Fluß des zwischen Kern und Mantel dünne sich vertheilenden Erzes die größten Schwierigkeiten entgegen, welche nur durch die feinsten Berechnungen überwunden werden können. Der Vollguß ist ungleich weniger schwierig, dafür aber auch ungleich kostspieliger, und liefert Werke von gewaltigem Gewicht, welche, nament-

lich wenn sie aus einzelnen Theilen zusammengelöthet sind, der Zerstörung weit leichter anheimfallen, als die hohlgegossenen Statuen.

Über Werke der beiden samischen Erzgiesser erfahren wir nicht Viel. Von Rhoikos sah Pausanias (10, 38, 5. SQ. Nr. 277.) bei dem Heiligthum der Artemis in Ephesos eine weibliche Statue, „welche die Ephesier als Nyx (Göttin der Nacht) bezeichneten", wie sich Pausanias mit kluger Vorsicht ausdrückt, denn schwerlich war diese Göttin wirklich gemeint. Diese Statue war sowohl dem Stile nach alterthümlich wie der Arbeit nach roh, alterthümlicher und roher als ein ehernes Athenebild in Amphissa, mit welchem Pausanias sie vergleicht, und von dem er die, ausdrücklich auch von ihm als unhaltbar bezeichnete, Sage angiebt, daß es aus der troischen Beute stamme. Es ist freilich nicht überliefert, aber sehr wohl denkbar, daß wir in dieser weiblichen Statue den ersten Versuch oder einen der ersten Versuche in der neuerfundenen Technik vor uns haben, mag nun Rhoikos dieselbe selbst als Weihgeschenk und Andenken seiner Erfindung aufgestellt haben, oder mag sie sonst in den Besitz des ephesischen Heiligthums gekommen sein; die Alterthümlichkeit, welche sich besonders in der steifen Haltung ausgesprochen haben wird, und die Rohheit der Technik würden sich aus dieser Annahme vollkommen erklären. Jedenfalls darf man aus dieser Statue, und daraus, daß sie alterthümlicher erschien als die amphissaeische Athene, nicht ein Argument für die Erstarrung der Kunst hernehmen; schon Pausanias sah klarer als diejenigen, welche dies thun, indem er die angebliche troische Herkunft des Bildes verwirft und aus dessen größerer Vollendung auf die spätere Entstehung schließt. Von den Werken des Theodoros (des älteren) ist uns keines in beglaubigter Weise überliefert. Denn eine Statue, welche des Künstlers eigenes Porträt darstellen sollte, und an dem außer der (gewiß schwer festzustellenden) Ähnlichkeit besonders die Feinheit der Technik in einem Beiwerke von äußerster Kleinheit, einem von dem Künstler gehaltenen Viergespann, das eine Fliege mit ihren Flügeln deckte, gerühmt wird, dieses Porträt ist, wenn nicht überhaupt für apokryphisch zu halten, jedenfalls mit ungleich größerer Wahrscheinlichkeit einem jüngeren Theodoros zur Zeit des Kroesos (bis Ol. 58, 3 = 545.) zuzuschreiben, der im Übrigen mehr als Goldschmied und Verfertiger kunstreich verzierter Geräthe und Gefässe erscheint, und von einem neueren Forscher als ein antiker Benvenuto Cellini bezeichnet worden ist[10]). Von seinen Werken, die hier kurz mit angeführt werden mögen, kennen wir namentlich ein silbernes Mischgefäß von 600 Amphoren (198,000 berliner Quart) Gehalt, das Kroesos nach Delphi weihte, und das Herodot „ein nicht gewöhnliches Stück Arbeit" nennt, sowie ein zweites dergleichen von Gold, welches sich (nach Amyntas bei Athenaeos 12, 514 f. SQ. Nr. 286.) in den Gemächern der Perserkönige befand. Der feineren Goldschmiedekunst dagegen gehört ein goldener Weinstock mit Trauben von eingelegten Edelsteinen und eine ebenfalls goldene Platane, welche neben dem zuletzt genannten Krater im Besitze der Perserkönige waren[11]). Es muß nun freilich zugestanden werden, daß darin, daß Kroesos und die Perserkönige (von Dareios an) diese Kostbarkeiten besaßen, um so weniger ein Beweis für ihre Entstehung um eben diese Zeit liegt, als uns ein Fragment der kleinen Ilias des Lesches von Lesbos, welche einer früheren Zeit angehört (Ol. 30 etwa) eine Parallele in einem Werke des Hephaestos, einem goldenen Weinstocke, welchen Zeus dem Tros für den ihm geraubten Ganymedes zum Geschenk gemacht haben

soll [12]), darbietet. Ein bestimmtes Datum zwischen Ol. 55. 1. und 64. 3. (=560—521, als der Zeit der Herrschaft des Polykrates auf Samos) würden wir dagegen aus den Nachrichten gewinnen, welche Theodoros mit dem berühmten Ring des Polykrates in Verbindung bringen, wenn es feststünde, welcher Art die Arbeit des Künstlers an demselben gewesen, und daß nicht diese Arbeit nebst dem ganzen Ringe in's Gebiet der Fabel gehört [13]), welche es auch mit der Chronologie eines berühmten Goldschmiedes schwerlich sehr genau genommen haben wird. Doch sei dem wie ihm wolle; diese Goldschmiedearbeiten des Theodoros stehn unserem Interesse in der Betrachtung des Entwickelungsganges der plastischen Kunst ferner; vergegenwärtigen wir uns vielmehr, nachdem wir die Plastik in Erz durch die Erfindung des Gusses die erste Stufe der Vollendung haben erreichen sehn, die Erhebung einer zweiten Technik, die neben dem Erzguß die größte Rolle zu spielen berufen war, der Sculptur in Marmor.

Es ist der Ruhm des weinreichen Eilandes Chios, den Marmor zuerst in den Kreis der eigentlichen künstlerischen Bearbeitung gezogen zu haben, und zwar können wir die 30er Olympiaden als den Zeitpunkt bezeichnen, wo dies durch den Bildhauer Melas geschah. Wir erfahren diese Thatsache im Verfolge der Nachrichten, die Plinius (XXXVI. 11 f. SQ. Nr. 314.) über die ersten berühmt gewordenen Marmorbildhauer, die kretischen Daedaliden Dipoinos und Skyllis giebt, in den Worten „zur Zeit, als diese lebten, war bereits auf der Insel Chios der Marmorbildner Melas gewesen, sodann dessen Sohn Mikkiades und darauf sein Enkel Archermos, dessen Söhne Bupalos und Athenis in der Kenntniß dieses Kunstzweiges sogar hochberühmt waren zur Zeit des Dichters Hipponax, von dem es feststeht, daß er Ol. 60 (540 v. u. Z.) lebte.“ Nach richtiger Berechnung des Menschenalters zu 30, nicht 60 Jahren wie es Plinius rechnet, fällt demnach der Urahn Melas in die 30er Oll. (zwischen 660 etwa und 630), nicht in den Anfang der Olympiadenrechnung, wie Plinius angiebt.

Wenn diese Künstler die ersten Marmorarbeiter genannt werden, und in Beziehung auf Melas von dem Beginn der Marmorsculptur in den 30er Oll. geredet wird, so ist dies nicht so zu verstehn, als sollte damit behauptet werden, dieser Künstler habe überhaupt zuerst versucht, aus Marmor eine Figur zu hauen. Das sagt weder Plinius, noch ist es an sich denkbar, da wir für die Sculptur in Stein, wenngleich nicht in Marmor, in den mykenaeischen Löwen ein Zeugniß aus dem höchsten Alterthum besitzen, welches, obgleich selbst nur aus gröberem Kalkstein bestehend, um so mehr für frühere Bearbeitung des Marmors redet, je mehr sich der in Griechenland so weitverbreitete und, wenngleich nicht in seinen edleren und und in der älteren Zeit zur Sculptur allein angewendeten Sorten so leicht zu gewinnende Marmor neben jedem anderen Gestein zur Bearbeitung darbot. Auch ist es wohl unzweifelhaft, daß die ersten rohen Versuche der Marmorsculptur historisch nicht bemerkt und verzeichnet wurden, da in ihnen nicht ein völlig Neues auftrat, wie dies im Erzguß der Fall war. Nur sollte man für das Uralterthum der Marmorsculptur nicht jene schon oben (S. 38) erwähnten kleinen äußerst rohen Figürchen geltend machen wollen, die in nicht unbeträchtlicher Anzahl in verschiedenen Gegenden Griechenlands gefunden worden sind. Denn abgesehn davon, daß diese Statuetten von kaum menschlicher Gestalt (von denen eine Probe bei Müller, Denkmäler der alten Kunst Taf. 2) schwerlich überhaupt der griechischen

Bildnerei angehören, sondern wahrscheinlich fremden Stämmen der ersten Urzeit, ist ein großer Unterschied zwischen der Darstellung eines solchen allerrohesten Idols von etlichen Zollen aus einem beliebigen Marmorsplitter und demjenigen, was wir als Marmorsculptur im eigentlichen Sinne betrachten, und wovon wir erwarten können, daß es historisch überliefert worden sei. Dies kann nur die Darstellung von Gestalten sein, welche den aus Holz geschnitzten, den aus Metall getriebenen, später den gegossenen oder auch den aus Thon modellirten, z. B. als Tempelbilder sich an die Seite stellen konnten, d. h. zunächst Figuren von ansehnlicher Größe und von einer nicht mehr ganz rohen Arbeit, welche das Brechen und künstliche Gewinnen der passenden Blöcke und eine das Material beherrschende Technik voraussetzen. Verstehn wir die Notiz des Plinius über die Künstler von Chios in dieser Weise, wie sie unstreitig nicht nur verstanden werden kann, sondern verstanden werden muß, so wird schwerlich ein Grund vorliegen, dieselbe ihrem wesentlichen historischen Gehalte nach zu bezweifeln.

Welcher Art die Leistungen des Melas und des Mikkiades waren, vermögen wir nicht nachzuweisen, da wir von ihnen nur die Namen kennen. Möglich, daß uns in den sehr alterthümlichen, steif dastehenden Apollonstatuen, deren wir Exemplare aus verschiedenen Gegenden Griechenlands besitzen, und von denen eines der relativ vollendetsten, der Apollon von Tenea, weiter unten näher betrachtet werden soll, Muster von der Arbeit dieser Künstler oder ihrer Zeitgenossen erhalten sind. Denn daß die neugegründete Technik sich sehr rasch nach allen Seiten hin verbreitete, kann wohl keinem Zweifel unterliegen. Auch in Beziehung auf den dritten Künstler in dieser Reihe, Archermos, sind wir über den Namen hinaus auf die einzige Nachricht beschränkt, (Schol. Arist. Av. 573. SQ. Nr. 315.), daß er die Siegesgöttin geflügelt dargestellt habe, was freilich schon, man mag sich die Beflügelung durchgeführt denken wie man will, eine keineswegs mehr ganz geringe, namentlich technische Entwickelung der Marmorsculptur voraussetzt. Ungleich reicher fließen unsere Quellen über die jüngsten der chiischen Meister, Bupalos und Athenis, von denen Plinius aussagt, daß ihr Material der parische, Lychnites genannte, nur durch bergmännische Arbeiten bei Fackelschein zu gewinnende Marmor war, der namentlich durch sein hartes und glänzendes, halb durchsichtiges Korn und sein sehr homogenes, nicht blätteriges Gefüge ausgezeichnet ist, und daß sie in ihrer Kunst bereits Ruhm erworben haben. Aus ihrem Leben, oder genauer aus dem des berühmteren Bruders Bupalos wird uns, was besonders auch für die Chronologie wichtig ist, berichtet, daß sie mit dem Dichter Hipponax in Streit gerathen seien. Plinius erzählt diese Geschichte in folgender Weise: Hipponax sei auffallend häßlich gewesen, weshalb die Künstler in übermüthigem Scherze sein Bild zum Gespött ausgestellt haben. Dies habe den Dichter so erbittert, daß er die ganze beißende Schärfe seiner berühmten Spottiamben gegen die Künstler losgelassen, und sie nach der Meinung Einiger bis zur Verzweiflung und zum Selbstmorde getrieben habe. Diesem letzten Zusatze widerspricht nun freilich Plinius selbst, aber, obgleich auch noch andere späte Schriftsteller (s. SQ. Nr. 319.) von Spottbildern des Bupalos auf Hipponax berichten, so bleibt es zweifelhaft, ob nicht die ganze Geschichte eine Fabel sei, welche aus der Häßlichkeit des Hipponax einerseits und der Thatsache seiner Verfeindung mit den Künstlern andererseits zusammengesetzt worden ist. Will man sie nicht ganz fallen lassen, so

sollte man wenigstens nicht versuchen, sie durch Verweisung auf die von Hipponax als besondere Dichtungsgattung geschaffene Parodie zu stützen, denn Poesie und bildende Kunst lassen sich in ihrem Entwickelungsgange der vollkommenen Verschiedenheit ihrer Materialien und Mittel wegen nie in solche Parallelen bringen. Auch sollte man an absichtliche Karrikatur, namentlich des Gesichts, am wenigsten denken in einer Zeit, in der, wie die obendrein beträchtlich jüngeren aeginetischen Giebelstatuen beweisen, die Bildung des Gesichtes an sich noch so wenig entwickelt war. Die einzige denkbare Annahme wäre also die, daß die Künstler eine Statue mit Hipponax' Namen aufgestellt hätten, welche den Dargestellten durch komisches, namentlich wohl unzüchtiges Beiwerk zum Gespötte machen konnte. — Wir dürfen aber diese ganze Frage um so eher auf sich beruhen lassen, als wir in Betreff der Arbeiten unserer chiischen Künstler nicht auf die Nachricht über das Spottporträt des Hipponax beschränkt sind, sondern Notizen über mehre Werke derselben besitzen, von welchen uns einige bei aller trockenen Kürze doch zu weiteren Schlüssen über die Kunst der beiden Brüder berechtigen. Bei den Werken von ihrer Hand auf Delos, welche Plinius in der oben angeführten Stelle erwähnt, ohne sie zu beschreiben oder ihren Gegenstand anzugeben, ist dies allerdings kaum der Fall, denn aus dem Zusatz unseres Berichterstatters, daß die Künstler Verse des stolzen Inhalts: „Nicht nur durch seine Weinstöcke ist Chios berühmt, sondern auch durch die Werke der Söhne des Archermos" daruntergesetzt haben, können wir nur auf ihren Ruhm schließen, sofern Künstlerstolz ohne Künstlerschätzung kaum denkbar ist. Auch die Nachricht von einer Statue der Artemis in Lasos auf Kreta oder in Iasos in Karien (Plin. a. a. O. 13.) bringt uns nicht viel weiter, und die Notiz über ein auf Chios selbst befindlich gewesenes hoch aufgestelltes Gesicht derselben Göttin, welches den Eintretenden traurig, den Herausgehenden heiter anzublicken schien, ist, wenn nicht fabelhaft, so doch zu unbestimmt, um uns weitere Schlüsse zu ermöglichen. Charakteristischer erscheint es schon, daß von Bupalos allein mehre weibliche Gewandstatuen hieratischer Art, und nur solche angeführt werden, nämlich bekleidete Chariten im Nemesisheiligthum zu Smyrna sowie (später) in Attalos' von Pergamon Besitz, und die Tyche oder Stadtgöttin von Smyrna, welche den Polos (die Himmelsscheibe) auf dem Haupte und das Horn der Amalthea (Füllhorn) im Arme trug (SQ. Nr. 316 u. 317).

Am wichtigsten aber erscheint, was Plinius berichtet, daß man in Rom an allen Bauten des Augustus und namentlich im Giebel des palatinischen Apollotempels Werke von der Hand der beiden alten Meister von Chios sah. Denn diese Nachricht läßt uns nicht allein auf eine relativ bedeutende Entwickelung der Kunst, sondern auf eine bestimmte Art der Entwickelung, die architektonische Sculptur, schließen. Man hat den ersteren Schluß freilich angefochten und die Verpflanzung der alten Werke des Bupalos und Athenis aus Griechenland nach Rom als eine bloße Grille, eine archaische Liebhaberei des Augustus angesprochen, aber gewiß mit Unrecht, indem eine solche Liebhaberei bei wirklich ganz unentwickelten, rohen und häßlichen Werken schon an sich schwerlich denkbar ist, ganz gewiß aber nicht hinreicht, um die Verbindung solcher Werke mit Prachtbauten des Kaisers zu erklären. Sollte man aber auch dieses in Abrede stellen, das wird man schwerlich läugnen können, daß in Plinius' Nachricht von Giebelbildwerken, von ursprünglich architektonischen Sculpturen die Rede ist[14]). Denn andere lassen

sich in Giebeln vernünftiger Weise nicht aufstellen und würden sicherlich einen anderen und passenderen Platz gefunden haben. Waren aber diese Bildwerke der chiischen Meister ursprünglich für das Giebelfeld eines Tempels gemacht, so erhalten wir dadurch nicht allein eine erste Nachricht von der Aufstellung von Statuen in dem Tympanon der Tempel, sondern wir müssen mit zwingender Nothwendigkeit auch annehmen, daß Bupalos und Athenis fähig waren, den menschlichen Körper in sehr verschiedenen Stellungen zu bilden. Denn die Form des Giebelfeldes, das flache, langgestreckte Dreieck fordert in der Mitte höhere, also stehende, an den Enden niedrigere Gestalten, denke man diese knieend, kauernd, sitzend, liegend. Aber nicht allein dieses lernen wir aus Plinius' Worten, sondern auch ferner noch, daß die Kunst des Bupalos und Athenis, welche sich an die Aufstellung von ganzen Figurenreihen wagte, technisch so weit gediehen war, daß sie die Schwierigkeiten des Materials zu überwinden wußte, und geistig fortgeschritten genug, um die Composition von Gruppen größeren Umfangs zu unternehmen, denen man einen inneren Zusammenhang auch dann wird zugestehn müssen, wenn man eine streng geschlossene Einheit der Handlung und eine wohl abgewogene Gliederung dieser Gruppen bezweifeln zu können meint. Wie Viel das voraussetzt, was man anerkennen muß, wird Jeder sich selber sagen.

Nur im Vorbeigehn sei dann eines anderen technischen Fortschrittes der Marmorbearbeitung gedacht, welcher allerdings nur der Architektur, nicht der Bildnerei zu Gute kam, aber immerhin für die Regsamkeit der Kunst in dieser Zeit Zeugniß ablegt, des Sägens des Marmors, um aus demselben Dachziegel herzustellen, welches nach der gewöhnlichen auf Pausanias beruhenden Angabe von Byzes von Naxos, wahrscheinlicher aber von dessen Sohn Euergos um die 50. Olympiade erfunden wurde [15]).

Wir gelangen sodann mit Übergehung einiger unsicheren und für uns bedeudeutungslosen Künstlernamen zu denjenigen Künstlern, von denen Plinius sagt, sie haben durch Marmorsculptur zuerst Ruhm erworben, und welche uns außerdem besonders als die ältesten uns bekannten Gründer einer Schule, und zwar einer Schule außerhalb des eigenen Geschlechts, ja ausserhalb der eigenen Heimath, von besonderem Interesse sind, Dipoinos und Skyllis von Kreta. Die Zeit derselben wird von Plinius (XXXVI, 9) ziemlich auffallend nach orientalischer Aera bezeichnet, sie haben geblüht als noch der Meder herrschte und ehe Kyros auf den persischen Thron gelangte, das sei etwa um Olympias 50 (vor 580 v. u. Z.). Diese Angabe ist aus doppeltem Grunde von geringem Werth. Einmal nämlich ist es sehr wahrscheinlich und erklärt die eigenthümliche Berechnungsweise, daß sie sich auf Nachrichten gründet, deren auch wir noch eine von O. Müller in armenischen Quellen nachgewiesene besitzen (s. Moses v. Chorene Hist. Armen. II 11. SQ. Nr. 326.), daß Kyros unter der Beute des Kroesos, Ol. 58, 3. Statuen, oder wenigstens eine solche des Herakles von Dipoinos und Skyllis erworben habe, wodurch allerdings deren frühere Entstehung, aber auch Nichts mehr erwiesen wird. Und zweitens ist Plinius' Datum „etwa um die 50. Olympiade" sehr ungenau und nur aus der Thatsache abgeleitet, auf die er seine Berechnung gegründet hat. Nichtsdestoweniger werden wir wenigstens im Allgemeinen an dieser Zeitbestimmung festhalten dürfen, weil Plinius die kretischen Künstler die ersten berühmten

Bildhauer nennt, während die „in dieser Kunst bereits sehr berühmten“ Chier Bupalos und Athenis in Ol. 60 blühten. Es ist kaum glaublich, daß man die Kreter als die bezeichnet haben würde, welche in der Marmorsculptur von Allen zuerst Ruhm erwarben (primi omnium inclaruere marmore sculpendo), wenn sie nicht wenigstens ein Menschenalter von den ebenfalls hochberühmten Chiern trennte. Unter allen Umständen steht die geschichtliche Wirklichkeit des Dipoinos und Skyllis und ihr ungefähres Zeitalter so weit fest, um uns die Angabe anderer Quellen, sie seien Schüler des Daedalos, ohne ihr irgend welche chronologische Bedeutung beizumessen, einfach dahin verstehn zu lassen, daß dieselben aus einem kretischen Daedalidengeschlecht entsprossen sind. Von der Thätigkeit dieser Künstler in ihrem Vaterlande besitzen wir keine Nachrichten, der Schauplatz ihrer Wirksamkeit, so weit wir dieselbe kennen, ist die Peloponnes, besonders Sikyon, während nach Plinius auch Argos und Kleonae und das aetolische Ambrakia in Akarnanien voll von ihren, uns zum Theil einzeln bekannten Werken waren. Plinius erzählt, die Künstler haben sich nach Sikyon begeben, wo ihnen die Anfertigung von Götterstatuen öffentlich verdungen worden sei; vor deren Vollendung haben die Künstler, über ein ihnen zugefügtes Unrecht klagend, Sikyon verlassen und sich zu den Aetolern (Ambrakia) begeben. Hierauf habe Sikyon Hungersnoth und Mißwachs betroffen, und der um Rath befragte delphische Apollon habe die Zurückberufung der Künstler und die Vollendung der begonnenen Bildwerke befohlen, und unter schweren Opfern sei den Sikyoniern die Versöhnung der Künstler gelungen. Diese Erzählung des Plinius hat Urlichs [16]) in sehr anmuthender Weise mit der Geschichte der Orthagoriden von Sikyon, namentlich derjenigen des Kleisthenes combinirt; dieser letztere sei es gewesen, der nach dem krissaeischen Kriege (Ol. 46. 2—48. 3) und einem in Delphi bei den heiligen Spielen erfochtenen Siege (Ol. 49), eine große Bau- und Bildthätigkeit in Sikyon entfaltend, die Künstler von Kreta berufen habe; mit Kleisthenes' Tode und dem Sturze seiner Partei (Ol. 51. 3) hange die Vertreibung der Künstler zusammen, welche dann um Ol. 53. 2 oder 3 zurückberufen daselbst und in anderen peloponnesischen Städten bis um Ol. 58 ihre Hauptthätigkeit entfaltet und ihre Schule gegründet haben, auf die weiterhin zurückzukommen ist. Leider aber ruht diese Combination, welche durch die in derselben gegebenen festen Daten von großer Wichtigkeit sein würde, wenn sie sich erweisen ließe, auf Nichts als auf Vermuthungen, denen man eben so wohl andere entgegenstellen könnte, welche wenigstens etwas andere Daten ergeben würden. Halten wir uns an das was sicher bezeugt ist, so finden wir, daß Dipoinos und Skyllis für die Marmorarbeit als Material denselben parischen Lychnites verwandten, dessen sich die Künstler von Chios bedienten, und den wir bis in die Zeit Kimons und der unmittelbaren Vorläufer des Phidias vorzugsweise auch zu architektonischen Sculpturen verwendet finden. Aus diesem Marmor waren die im Vorstehenden bereits erwähnten Statuen des Apollon, der Artemis, des Herakles und der Athene, welche die Künstler für Sikyon arbeiteten, und welche höchst wahrscheinlich eine den Raub des delphischen Dreifußes darstellende, folglich durch eine lebhafte Handlung verbundene Gruppe bildeten, deren Grundschema uns füglich in den archaistischen Reliefen dieses Gegenstandes (s. unten) erhalten sein kann. Aus Marmor scheint auch die Athene in Kleonae gewesen zu sein, die Pausanias (2, 15, 1, als ἄγαλμα,

nicht als *ξόανον*) anführt, und vielleicht werden wir als Marmorwerk auch, wenn sie überhaupt existirt hat, eine Athene in Lindos betrachten dürfen, als deren Material ein byzantinischer Schriftsteller Smaragd [17]) angiebt.

Aber unsere Künstler waren nicht allein Marmorarbeiter, sondern erscheinen auch als Begründer oder Anfänger derjenigen Technik, durch welche die große Blüthezeit der phidias'schen Kunst ihre erhabensten Wunderwerke schuf, der Goldelfenbeinplastik. Allerdings erscheint von dieser bei Dipoinos und Skyllis noch Nichts mehr als der erste Keim; aber eben deshalb sind ihre Werke auf diesem Gebiete von dem größten Interesse, weil sie die erste Stufe darstellen, an welche sich in rascher Folge eine zweite durch ihre Schule, eine dritte in eben dieser Schule und in einigen Arbeiten des Smilis von Aegina anschloß, so daß wir die Entwickelung dieses neuen Kunstzweiges verfolgen können. Aber auch bei seinem ersten Auftreten in seiner Anwendung auf Statuen erscheint er nicht ohne Verbindung mit früher Geübtem; vielmehr entwickelt er sich ganz folgerichtig aus der Holzschnitzerei und aus der Verbindung von Gold und Elfenbein mit dem Holze in Reliefcompositionen, wie der der Kypseloslade, die uns rückwärts wieder auf die mit edeln Stoffen verzierten Mobilien der homerischen Zeit weist. Das wichtigste Werk der kretischen Meister, an welchem wir die Keime dieser chryselephantinen Technik finden, war eine in Argos im Dioskurentempel aufgestellte Gruppe. Dieselbe stellte die Dioskuren Kastor und Polydeukes zu Roß nebst ihren Geliebten Hilaeira und Phoibe und ihren Söhnen Anaxis und Mnasinos dar. Die Bilder waren von gewöhnlichem Holz und von Ebenholz geschnitzt, ebenso die Rosse, aber Einiges, wir wissen leider nicht was und wie Vieles an diesen letzteren war, wie Pausanias sagt, von Elfenbein gebildet. Von Holz, wahrscheinlich ebenfalls unter Hinzufügung von Elfenbein, war auch eine Statue der Artemis Munychia in Sikyon, während die schon erwähnte Heraklesstatue, welche Kyros aus Kroesos' Beute gewann, aus vergoldetem Erz bestanden haben soll, was allerdings auffallend klingt, aber mit Grund nicht bezweifelt werden kann, wenn man nicht die ganze Notiz verwerfen will, was sehr bedenklich sein würde. Unbekannt dagegen ist uns das Material eines in Tiryns aufgestellten Herakles, mit dem wir die Liste der uns einzeln überlieferten Werke des Dipoinos und Skyllis schließen. Über den Stil der Künstler sind wir direct so wenig unterrichtet wie über den irgend eines Zeitgenossen; aus ihren Werken läßt sich ebenfalls nicht viel schließen, nur etwa, daß die Verschiedenheit der Materialien eine ausgedehnte technische Fertigkeit, und die Gruppencomposition, wie bei Bupalos und Athenis, im Formellen wie im Geistigen eine nicht unbeträchtliche Entwickelung voraussetzt, falls man nicht auch noch auf die Thierbildungen ein besonderes Gewicht legen will.

Diese kretischen Daedaliden Dipoinos und Skyllis nun waren es, welche, wie schon oben bemerkt, unseres Wissens die erste feste Schule außerhalb des eigenen Geschlechtes gründeten, und zwar wahrscheinlich besonders in Sikyon, welches nach den oben mitgetheilten Nachrichten aus ihrem Leben den Mittelpunkt der Thätigkeit beider Meister in der Peloponnes gebildet zu haben scheint, wie es ihr hauptsächlicher Aufenthaltsort war. Diese Schule des Dipoinos und Skyllis von welcher wir durch drei Stellen des Pausanias (6, 19, 5., das. §. 9 und 5, 17, 1) und deren kritische Behandlung und Herstellung [18]) Kunde erhalten, bietet in

manchem Betracht Interesse. Ihre ersten beiden Glieder sind die lakedaemonischen Künstler Hegylos und Theokles, Vater und Sohn, welche zusammen für das Schatzhaus der Epidamnier in Olympia eine größere Statuengruppe arbeiteten, welche uns an die Dioskurengruppe ihrer Meister erinnert. Sie stellte das Hesperidenabenteuer des Herakles dar und bestand außer diesem aus dem Atlas, der die Himmelskugel trug, dem von der Schlange umwundenen Baum und den später in das Heraeon geweihten Hesperiden. Pausanias giebt als Material Cedernholz an; daß diesem Elfenbein und wahrscheinlich auch Gold angefügt gewesen sei, wird kaum bezweifelt werden können, denn die Schlange und der Baum mit seinen goldenen Äpfeln forderten zur Anwendung dieser Materialien gleichsam heraus. Die dritte und vierte Stelle in dieser Schule nehmen die lakedaemonischen Brüder Dorykleidas und Dontas ein, welche in dem Schatzhause der Megarer in Olympia ebenfalls eine große Gruppe heroischen Gegenstandes aus Cedernholz bildeten, welchem, wie hier Pausanias ausdrücklich angiebt, Gold beigefügt war. Diese Gruppe, welche uns auch das zweite Schülerpaar des Dipoinos und Skyllis in Technik und Gegenständen auf dem Wege der Meister zeigt, stellte dar den Kampf des Herakles mit Acheloos um Deïaneira im Beisein des Zeus (oder des von Pausanias für Zeus versehenen Vaters der Deïaneira, Oineus) sowie des Ares, der dem Acheloos zu Hilfe kam, und der Athene, welche für Herakles kämpfte. Dem zweiten dieser Brüder gehören vielleicht [19]) auch Statuen des Zeus und der Hera mit (wahrscheinlich) Ares im Heraeon zu Olympia an, dem ersteren, Dorykleidas, die Statue der Themis, als Mutter der Horen, die ebendaselbst zusammen mit den gleich näher zu besprechenden Horen von Smilis aufgestellt, und wie diese und die eben vorher angeführten Statuen nach Pausanias' ausdrücklicher Erklärung von Gold und Elfenbein waren, so daß wir in ihnen die dritte Stufe und damit die Vollendung dieser Technik erreicht finden, auf der das ursprünglich nur mit Elfenbein und Gold verzierte Holz gänzlich als Kern in's Innere zurücktritt, während die Formgebung den edeln Verkleidungsmateralien ausschließlich zufällt. Über den Stil dieser Künstler können wir nur sagen, daß Pausanias ihre Werke nebst anderen von nicht bekannten Künstlern zu den „allerältesten" rechnet, was wohl nur von den im Heraeon von Olympia aufgestellten Werken verstanden sein will. — Zu diesen lakedaemonischen Schülern der kretischen Meister gesellt sich noch ein Künstlerpaar von unsicherem Vaterlande, vielleicht von Kos, Tektaeos und Angelion, welche mehr als durch eine nur einmal erwähnte Athenestatue, eine Statue des delischen Apollon, von der Mehre berichten, und eine wieder nur ein Mal erwähnte Statue der Artemis dadurch für die Kunstgeschichte Bedeutung haben, daß bei ihnen wieder der große Kallon von Aegina lernte, von dem unten gehandelt werden soll. Der Apollon, von dem eine späte und ganz freie Nachbildung auf einer Gemme (Millin Gal. myth. 33, 474), ungleich stilvollere auf attischen Erzmünzen vorhanden sind, auf denen wir auch die Artemis nachzuweisen vermögen [20]), dieser delische Apollon trug auf der rechten Hand die Chariten, deren die eine die Lyra, die zweite die Flöte, die dritte die Syrinx hielt, und hatte in der Linken den Bogen, und ähnlich, mit dem Bogen in der Linken, einer Gruppe kleiner Figuren auf der Rechten, außerdem mit begleitenden Thieren zu den Seiten war die Artemis ausgestattet. — Endlich gehört der Schule des Dipoinos und Skyllis noch ein einzelner Künstler, Klearchos von Rhegion

in Unteritalien an, welcher ein beim Tempel der Athene Chalkioikos in Sparta aufgestelltes Standbild des höchsten Zeus (*Ζεὺς ὕπατος*) ganz nach der ältesten Technik aus getriebenen und zusammengenieteten Erzplatten verfertigte. Diese ganz alterthümliche Technik hat schon Pausanias veranlaßt, das Bildwerk zu den allerältesten zu rechnen und über die Erfindung des Erzgusses hinaufzudatiren, weshalb er auch angiebt, Klearchos sei nach Einigen Schüler des Daedalos. Einen gleichen Schluß haben auch neuere Forscher gemacht und dadurch noch zu begründen geglaubt, daß Dipoinos und Skyllis nicht Erzarbeiter waren. Aber dies ist so wenig ausgemacht, da die mehrerwähnte Heraklesstatue derselben, die aus Kroesos' Besitz in den des Kyros überging, von vergoldetem Erz gewesen sein soll, wie der Schluß an sich haltbar ist, da der Schüler in anderen Materialien arbeiten kann als der Meister, und da die Erfindung einer neuen Technik noch nicht das völlige Aufhören der älteren bedingt. Wer kann sagen, was für Gründe, vielleicht religiöser Art, Klearchos haben mochte, sein Weihgeschenk in der ältesten Weise zu machen; jedenfalls muß die Angabe, er sei Schüler der kretischen Meister gewesen, in bestimmter Überlieferung begründet gewesen sein, und zwar grade deswegen einer guten, weil sie dem Augenschein der Statue zu widersprechen schien, aus diesem also nicht abgeleitet sein kann. Wenn dagegen eine andere Überlieferung eben diesen Klearchos (denn es ist derselbe) bei einem uns unbekannten Eucheiros von Korinth, dem Schüler uns abermals unbekannter spartiatischer Meister, Syadras und Chartas lernen läßt, so mag das vollkommen wahr sein, widerspricht aber der ersteren Nachricht nicht im mindesten, da mehr als ein bedeutender Künstler der späteren Zeit nachweislich zu mehren Meistern in die Lehre gegangen ist. Wenn aber Pausanias in eben der Stelle, wo er von diesem zweiten Lehrer des Klearchos berichtet, angiebt, Klearchos habe seinerseits seinen berühmten Landmann Pythagoras unterrichtet, über dessen Chronologie kein wesentlicher Zweifel sein kann, so bestätigt dies die Lebenszeit des Klearchos grade in der Periode, in welche er auch als Schüler von Dipoinos und Skyllis gehört.

Der Schule des Dipoinos und Skyllis ist zunächst ein nicht zu ihr gehöriger, aber mit ihr gleichzeitiger Künstler anzureihen, Smilis, Eukleides' Sohn, von Aegina. Auch er wird freilich (von Pausan. 7, 4, 4) Genoß des Daedalos genannt, woraus man, da eine nicht unwahrscheinlich klingende Combination den Künstler in die Zeit der ionischen Wanderung hinaufzurücken schien, während zugleich seine Thätigkeit in den 50er Olympiaden unbestreitbar ist, Veranlassung nahm, einen doppelten Smilis anzunehmen, wie man aus ähnlichen Gründen, aber sehr verkehrter Weise zwei Dipoinos und Skyllis statuiren zu müssen glaubte. Man hielt sich hiezu bei Smilis um so mehr berechtigt, da der Name des Künstlers als ein bedeutsames von dem Worte „Schnitzmesser" (*σμίλη*) abgeleitetes Appellativ erscheint, und man ging so weit, in Smilis den Collectivvertreter der aeginetischen, wie in Daedalos den der attischen und kretischen Bildschnitzer der Urzeit zu erkennen. Doch beweist hiefür weder der bedeutsame Name, da dergleichen bei völlig historischen Personen der Kunst- wie der Litteraturgeschichte gar nicht selten vorkommt, noch können die oben berührten Combinationen darauf Anspruch machen, mehr als scheinbar zu sein, während die Thätigkeit des Smilis von Aegina, den wir als eine historische Person auffassen, aus den 50er und vielleicht dem

Anfange der 60er Olympiaden beglaubigt ist[21]). Die Beglaubigung liegt besonders darin, daß Statuen der Horen von seiner Hand zusammen mit der Themis als deren Mutter von der Hand des Dorykleidas im Heratempel von Olympia aufgestellt waren, ein Verein der sich schon gegenständlich schwer trennen läßt, dessen Zusammengehörigkeit aber bestimmt dadurch bewiesen wird, daß Smilis' Horen ausdrücklich als aus Gold-Elfenbein bestehend genannt werden, also, grade wie Dorykleidas' Themis, der vollendenden Entwickelungsstufe der Chryselephantintechnik angehörten, welche kein Verständiger aus dem vorliegenden historischen Zusammenhange herausreißen und in Urzeiten versetzen kann. Das am meisten genannte Werk des Smilis ist die Tempelstatue der Hera auf Samos, die wahrscheinlich in in dem von Rhoikos begonnenen, aber viel später vollendeten Tempel, wir können nicht sagen wann, aufgestellt wurde. Das Herabild des Smilis, zu unterscheiden von dem ältesten, welches unter Prokles zur Zeit der ionischen Wanderung von außen eingeführt in Samos an die Stelle des urältesten heiligen Brettes trat, dies Herabild des Smilis werden wir in den sehr zahlreichen und in den Hauptsachen immer übereinstimmenden alterthümlichen Gestalten namentlich samischer Münzen und denen mit Samos verbundener Städte zu erkennen haben. Erscheint diese Figur höchst alterthümlich, so liegt darin wahrlich am wenigsten ein Grund, sie Smilis und den 50er Oll. abzusprechen; den Apollon und die Artemis von Tektaeos und Angelion wird man in ihren Münznachbildungen nicht entwickelter nennen wollen, und überhaupt treten die Fortschritte der Kunst in diesen älteren Perioden weit weniger, und bei Tempelbildern natürlich am wenigsten, in freierer Entwickelung des gesammten Schemas der Gestalt hervor, als in der Durchbildung der Formen im Einzelnen, die wir in den kleinen Nachbildungen später und mäßig erhaltener Erzmünzen nicht zu erkennen und nachzuweisen vermögen. Daß das „wohlgeschnitzte" Werk des Smilis ein Holzbild war, steht fest; ob Gold und Elfenbein mit dem Grundmaterial verbunden gewesen sei, können wir nicht sagen. — Eine zweite Hera des Meisters, die in Argos, ist zweifelhaft. Leider können wir über den Stil des Smilis auch aus anderen Quellen nicht näher urteilen, denn da er uns als eine einzelne historische Person gilt, so dürfen wir den Ausdruck „aeginetische Arbeit" (ἐργασία Αἰγιναία) schwerlich auf ihn beziehn. Als die Eigenthümlichkeit dieser aeginetischen Arbeit wird betrachtet, daß die Statuen mit gegeschlossenen Füßen standen, woraus man weiter gefolgert hat, daß ihr Vorzug nur in feiner Detailbearbeitung bestanden haben könne, im Gegensatze zu der in der Composition lebendigeren daedalisch-attischen Kunst mit schreitenden Statuen. Mag an diesem Schlusse sein, was man annehmen will, jedenfalls ist derselbe aus den angegebenen Gründen für Smilis gleichgiltig.

An die lakedaemonischen Schülerpaare des Dipoinos und Skyllis erinnert uns noch einmal ein in Sparta einheimischer Künstler, Gitiadas, dessen Chronologie festzustellen freilich bisher vergeblich versucht worden ist, der aber aller Wahrscheinlichkeit nach eher in diese als in die folgende Periode gehört[22]). In Amyklae, unfern von Sparta, waren, angeblich als Siegesdenkmale des ersten messenischen Krieges, drei eherne Dreifüße aufgestellt, unter denen Götterstatuen standen. Einer von diesen mit der Statue der Persephone wurde als Werk des Kallon von Aegina genannt, den wir im vierten Capitel kennen lernen werden, die beiden anderen mit den Statuen der Aphrodite und der Artemis waren Arbeiten des

Gitiadas von Sparta. Näheres wird uns über dieselben nicht berichtet. Dies ist dagegen der Fall bei einem anderen Werke desselben Künstlers, welches vor kurzem schon berührt wurde. Der Tempel der Athene Chalkioikos sowie das in demselben aufgestellte Bild der Göttin war von Gitiadas, der außer als Architekt und Bildner noch als dorischer Hymnendichter genannt wird. Tempel und Bild, sagt Pausanias, waren von Erz, d. h. nach dem schon früher Besprochenen, mit Erz bekleidet, und auf diesem Erz fanden sich Reliefe, deren Inhalt uns Pausanias leider noch summarischer angiebt als andere ähnliche Figurenreihen. Wir erfahren nur, daß in diesen Reliefen viele Thaten des Herakles, mehre Begebenheiten aus der Sage der Dioskuren, ein Zug aus dem Perseusmythus und einige Göttergeschichten, unter ihnen Athenes Geburt dargestellt waren, jedenfalls reichlichere, als auf der Kypseloslade. Selbst über den Ort dieser Reliefe ist Zweifel erhoben worden. Natürlich denkt man zuerst an die Wände des Tempels; neuerdings aber ist auf spartanischen Münzen ein altes Atheneidol nachgewiesen, in dem mit großer Wahrscheinlichkeit eben die Athene Chalkioikos erkannt wird [23]). Dieses hermenartig auslaufende Idol ist in seiner unteren Hälfte von einer Reihe horizontaler Streifen oder Ringe umgeben, die als Träger jener Reliefe angesprochen worden sind, indem man diese gleichsam als Stickereien auf dem Gewande der Göttin zu betrachten habe, ähnlich wie an der nachgeahmt alterthümlichen Athenestatue des dresdener Museums (unten Fig. 38) ein vorn herablaufender Gewandstreifen mit Scenen der Gigantomachie in Reliefen, die ebenfalls als Stickerei aufzufassen sind, verziert ist. Ohne Zweifel ist diese Ansicht sehr hübsch entwickelt, wahrscheinlich aber ist sie gleichwohl nicht, und die Annahme, jene zahlreichen Reliefe seien an der Wand des Tempels zu suchen, verdient ohne Frage den Vorzug. Das Bild selbst aber, wie es uns die Münzen kennen lehren, ist so alterthümlich, daß man es schwerlich später entstanden denken darf, als um die Zeit, wo Dipoinos und Skyllis in der Peloponnes ein neues und bedeutendes Kunstleben anregten, eher könnte man sich geneigt fühlen viel höher hinaufzugehn, was aber Kallons wegen, mit dem Gitiadas sich berührt, unthunlich ist.

Fällt aber Gitiadas' Wirksamkeit an das Ende der 50er und den Anfang der 60er Olympiaden, so würde ihm ungefähr gleichzeitig eine nicht unbedeutende altspartanische Erzarbeit sein, von der wir durch Herodot erfahren (I. 70. SQ. Nr. 338), ein kolossales Mischgefäß nämlich, welches die Spartaner an Kroesos senden wollten, das aber bei Kroesos' Sturze (Ol. 58) in Samos blieb. Als Kunstwerk, das in unseren Betrachtungskreis gehört, erweist sich dieser Krater durch Reliefe, mit denen seine Mündung umgeben war, deren Gegenstand aber Herodot leider verschweigt.

Es bleibt, indem wir eine kleine Reihe weniger bedeutender Künstlernamen, über welche nur dürftige Notizen vorliegen, und die attischen Künstler, die vielleicht in diese Periode hinaufreichen, übergehn, um die Letzteren im Zusammenhange der attischen Kunst zu betrachten, aus der hier in Rede stehenden Zeit nur noch ein Künstler und sein höchst merkwürdiges Werk zu nennen, ein Künstler, der außerhalb alles Schulzusammenhanges mit den so eben besprochenen steht, obwohl der Schauplatz seiner Hauptthätigkeit ebenfalls Lakonika war: Bathykles von Magnesia und sein Werk, der Thron des Apollon in Amyklae unfern Spartas. Die Zeit des Bathykles wird nicht direct bezeugt, doch ist es aus einer

Reihe von Umständen wenigstens nicht unwahrscheinlich, daß seine Thätigkeit in Amyklae, wohin er mit einem Gefolge magnesischer Arbeiter gekommen, also höchst wahrscheinlich als berühmter Künstler berufen ist, an das Ende der 50er Olympiaden, etwa von 548—540 fällt[24]). Die Aufgabe, welche Bathykles in Amyklae wurde, war eine sehr eigenthümliche; es galt ein thronsitzartiges Gebäude für das uralte, 30 gr. Ellen (= 45 Fuß rhein.) hohe, aus getriebenem Erz ohne alle Kunst gefertigte Bild des amyklaeischen Apollon zu machen. Große Throne, welche zu eigenen Bauwerken wurden, für sitzende Kolossalbilder, wie der Zeus in Olympia, die Hera in Argos und viele andere, haben nichts Auffallendes, und wir werden auch ohne genauere Schilderungen der Alten uns derartige Kunstwerke mit einiger Phantasie vergegenwärtigen können; hier aber saß das Bild nicht, sondern es stand steif aufgerichtet auf einer Basis, welche das Grab des Hyakinthos einschloß, mitten in dem Thron, welchem daher das Eigentlichste des Sessels, der Sitz, abgehen mußte. Es begreift sich deshalb leicht, daß wir nur im Anschluß an genaue Angaben der Alten uns die Gestalt dieses sitzlosen Sessels würden vergegenwärtigen können, solche Angaben aber fehlen fast ganz, und was Pausanias (3, 18 u. 19) über die Gestalt des ganzen Bauwerkes sagt, ist so ungenügend, so wenig anschaulich, ja zum Theil, besonders in Beziehung auf eine Vielheit von Sitzen, so räthselhaft, daß es sehr die Frage ist, ob wir jemals eine Reconstruction werden machen können, die auf mehr, als auf den Namen eines mehr oder weniger künstlerisch möglichen Phantasiebildes Anspruch machen kann[25]). Wissen wir doch nicht einmal, aus welchem Material der Thron erbaut war, obgleich darauf die Möglichkeit der einen oder der andern Herstellung wesentlich mit beruht; da das Gebäude unbedacht im Freien stand, so wäre Marmor am wahrscheinlichsten als sein Material zu denken, wenn man nicht annehmen müßte, daß von diesem sich in dem wohldurchforschten Boden Amyklaes mindestens Spuren erhalten haben würden. Möge deshalb dieses räthselhafte Monument, welches ohnehin außerhalb der Grenzen unserer eigentlichen Betrachtung liegt, auf sich beruhen, hier handelt es sich wesentlich nur um den plastischen Schmuck desselben, um dessentwillen das ganze Bauwerk erwähnt werden mußte. Denn es ist wohl klar, daß die mangelhafte Kenntniß des ganzen Thrones uns die Einsicht in den Zusammenhang und die Composition des ornamentalen Bildwerks wesentlich erschwert[26]). Mit Gewißheit können wir nur sagen, daß zwei Horen und zwei Chariten als sogenannte „Karyatiden“ die Füße des Thrones bildeten. Als Stützen der Armlehnen scheinen einerseits zwei Tritonen, andererseits Typhon und Echidna angebracht gewesen zu sein, doch ist dieser Ort des Bildwerks nur vermuthet, ebenso ist es nur Vermuthung, wenngleich künstlerisch gerechtfertigte, daß die Pfosten der Rücklehne je durch einen der Dioskuren zu Roß bekrönt waren, während die Lehne selbst den Chor des Bathykles und seiner Genossen trug, ob aber in Relief oder in Rundbildern, ist nicht auszumachen. Außer diesen im engeren Sinne architektonischen Ornamentbildwerken hatte aber der Thron noch eine reiche Fülle von Reliefen, deren Ort ebenfalls nicht mit Sicherheit auszumachen ist, obgleich er mit der relativ größten Wahrscheinlichkeit in friesartiger Anordnung, außen an den massiven Armlehnen nebst dem entsprechenden Theile der Rücklehne, innen an dem Querbalken zu suchen sein wird, welcher die Füße des Thrones verband. Diese Reliefe, deren Composition zu reconstrui-

ren eine beinahe verzweifelte Aufgabe ist, da Pausanias nicht wie bei der Kypseloslade die Bildwerke vollständig beschreibt, sondern ausdrücklich angiebt, er biete nur eine Auswahl der merkwürdigsten, erinnern in ihrer mythologischen Fülle lebhaft an die Lade des Kypselos, jedoch treffen die Gegenstände, welche schon um ihrer selbst willen einen Blick verdienen und deshalb in der Note*)

*) Den folgenden im Wesentlichen mit dem Brunn'schen übereinstimmenden Versuch einer symmetrischen Anordnung der von Pausanias angegebenen Reliefe am amyklaeischen Thron, den ich nicht für besser ausgeben will, als die Versuche Anderer, hoffe ich billiger Beurteilung anheimgeben zu dürfen; die Verlockung zu solchen Versuchen ist groß, auch wo man die ganze Schwierigkeit erkennt. Die Linien verbinden die einander entsprechenden Bildwerke.

I. Außenbilder.

1. Armlehne links:
   a) Zeus und Poseidon die Töchter des Atlas tragend, dabei der Vater Atlas
   b) Herakles' Kampf gegen Kyknos.
   c) Herakles' Kampf gegen den Kentauren Pholos.
   d) Theseus den Minotauros gebunden führend.
   e) als Mittelbild größerer Ausdehnung: der Chor der Phaeaken um Demodokos tanzend.
   f) Medusa von Perseus enthauptet.
   g) Herakles' Kampf gegen den Giganten Thurios.
   h) Tyndareos' Kampf gegen Eurytos.
   i) Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren, der Vater wohl anwesend.

2. Hinterseite:
   a) Das Dionysoskind von Hermes den nysaeischen Nymphen übergeben (so wahrscheinlich.)
   b) Herakles von Athene geführt auf dem Wege zum Olympos.
   c) Achilleus dem Kentauren Cheiron übergeben.
   d) Eos raubt Kephalos.
   e) Mittelbild: Hochzeit der Harmonia, die Götter bringen Geschenke.
   f) Achilleus und Memnon.
   g) Herakles' Kampf gegen den thrak. Diomedes. } vielleicht $\frac{h}{g}$ zu stellen.
   h) Herakles und der Kentaur Nessos. }
   i) Das Urteil des Paris.

3. Armlehne rechts:
   a) Tydeus' und Lykurgos' Kampf von Amphiaraos getrennt.
   b) Hera auf Io als Kuh herabschauend.
   c) Athene und Hephaestos.
   d) Herakles und die Hydra.
   e) Mittelbild: Herakles den Kerberos aus der Unterwelt entführend.
   f) Anaxis und Mnasinos zu Pferd.
   g) Megapenthes und Nikostratos auf einem Pferd.
   h) Bellerophon und die Chimaera.
   i) Herakles' Kampf gegen Geryon (die Rinder nebensächlich behandelt.)

II. Innenbilder.

Rechts:
   a) Die Jagd des kalydonischen Ebers.
   b) Herakles die Aktoriden bekämpfend.
   c) Helena von Theseus und Peirithoos geraubt (bei Pausanias nach d).
   d) Die Boreaden vertreiben die Harpyien von Phineus.

mitgetheilt sind, nur in den wenigsten Fällen zusammen, so in ein paar Thaten des Herakles, in Achilleus und Memnons Zweikampf, dem Parisurteil; jedoch sind auch sie zum größten Theil aus dem großen Strom der homerischen und kyklischen Poesie geschöpft, wenngleich der amyklaeische Thron einerseits mehr Göttermythen als die Kypseloslade aufzuweisen hat, andererseits allerlei local amyklaeische Sagen eingeflochten sind. Eine eigene Figurenreihe zierte die Basis des alten Standbildes, das Hyakinthosgrab, welche am wahrscheinlichsten, wie unten angegeben, in vier größere Darstellungen verwandter geistiger Bedeutung zu zerfällen sein dürfte, als deren Ort wir den um alle vier Seiten der Basis umlaufenden Fries zu betrachten haben werden. Wenn nicht Alles täuscht, kann man selbst zwei beschränktere und zwei ausgedehntere Compositionen unterscheiden, die den Lang- und den Schmalseiten der Basis entsprachen.

Mitte:

a) Herakles würgt den nemeischen Löwen.
b) Tityos wird von Apollon und Artemis erlegt.
c) Herakles bekämpft den Kentauren Oreios.
d) Theseus kämpft gegen den Minotauros.
e) Hera von Hephaestos gefesselt und wahrscheinlich Ares für sie kämpfend bei Pausan. nach f).
f) Herakles ringt mit dem Acheloos.

Links:

a) Pelias' Leichenpiele.
b) Menelaos und Proteus nach der Odyssee.
c) Admetos schirrt Eber und Löwen an einen Wagen.
d) Hektors Todtenspende.

III. An der Basis des Bildes.

1. Schmalseite mit dem Eingang in das Grabmal:
   Einführung des Hyakinthos und der Polyboia in den Olymp.
2. Entsprechende hintere Schmalseite:
   Einführung des Dionysos und seiner Mutter Semele unter die Götter
3. Erste Langseite:
   Rückführung der Kora unter die Götter in Gegenwart der Demeter, des Pluton, der Moiren und Horen, Aphrodites, Athenes und Artemis'.
4. Zweite Langseite:
   Einführung des Herakles in die olympische Götterversammlung durch Athene in Anwesenheit der Thestiaden und Musen.

DRITTES CAPITEL.

Die erhaltenen Sculpturen dieser Zeit.

Je weniger Urteile über den Stil der Künstler und der Zeit, welche wir kennen gelernt haben, das Alterthum uns überliefert hat, in je dunkleren und unbestimmteren Umrissen uns daher das Bild dieser älteren Kunst vor Augen steht, um so eifriger werden wir nach erhaltenen Monumenten aus dieser Zeit forschen, um in ihnen und durch sie zu festen Vorstellungen über die Entwickelung und die Eigenthümlichkeiten des Stiles der mancherlei Kunstwerke zu gelangen, von denen wir litterarische Nachrichten haben. Dieser Eifer der Forschung muß aber von der größten Vorsicht begleitet sein, einer Vorsicht, die grade auf dem gegenwärtig zu behandelnden Punkte um so höher zu steigern ist, je geringere Mittel zur Controlirung und Bewährung der Ergebnisse unserer Forschung wir in Händen haben. Den späteren Epochen der Bildnerkunst in Griechenland können wir, geleitet durch scharfe und durchgreifende Urteile der Alten über die Kennzeichen und Merkmale der Stilentwickelung ganzer Zeiträume und der einzelnen Künstler, ungleich leichter die ihnen gehörenden Monumente zuweisen, während wir in dieser Zeit zunächst ganz ohne Rath und Anweisung dastehn und damit beginnen müssen, uns einen Anhalt und Stützpunkt zu schaffen, von dem wir hoffen dürfen, wenigstens mit relativer Sicherheit vorzuschreiten. Den sichersten und festesten Anhalt würden uns Werke der Künstler, die uns schriftlich genannt und beschrieben werden, liefern; sowie aber, gemäß dem bereits in der Einleitung hervorgehobenen, überhaupt von den bei den Alten einzeln erwähnten Hauptwerken der bedeutendsten Künstler gar wenige auf uns gekommen sind, so ist uns auch von den Werken der Hände dieser ältesten Meister im Originale Nichts erhalten, das wir als solches zu erkennen vermöchten; und was wir in kleinen Nachbildungen, namentlich in späten Erzmünzen besitzen, das reicht wenigstens zu einer feineren Beurteilung der Stilentwickelung gewiß nicht aus. Wir müssen also weitergehend uns umsehn, ob wir nicht Denkmäler auffinden können, welche auf irgend eine Weise als sicher aus dieser Zeit stammende beurkundet sind. Das ist leider nur bei einem einzigen bedeutenderen Sculpturwerke der Fall, nämlich bei den Metopen des ältesten Tempels von Selinunt in Sicilien, welche wir weiterhin an die Spitze unserer kleinen Liste zu stellen haben werden. Für alle weiteren Monumente, die wir etwa in dieselbe aufnehmen, sind wir auf unser subjectives Urteil über ihren Stil angewiesen [27]), und damit stehn wir, das muß unumwunden und mit aller Ehrlichkeit ausgesprochen werden, auf einem sehr schlüpfrigen Boden. Bedeutende Monumente sind nicht zahlreich und Niemand kann uns verbürgen, daß sie und noch viel weniger, daß die Hervorbringungen untergeordneter Art und diejenigen des Kunsthandwerks auf der Höhe ihrer Zeit stehn, daß sie also nicht älter erscheinen, als sie in der That sind. Die Gestaltung im Ganzen, das ruhige, auch steife Gesammtschema mehrer statuarischen

Monumente entscheidet an sich Nichts, denn dies wurde, und zwar nicht blos für Tempelbilder, auch noch in der folgenden Periode, ja modificirt noch in der Blüthezeit festgehalten; der hauptsächliche Stilfortschritt liegt in der Entwickelung und Durchbildung der Formen im Einzelnen, und zu der Beurteilung dessen, was hierin unsere Periode, sei es in ihren höchsten Hervorbringungen, sei es im mittleren Durchschnitte zu leisten vermochte, fehlt uns der positive Maßstab. Dazu kommt weiter die Thatsache, welche uns durch die Monumente aller folgenden Perioden und nicht am wenigsten durch diejenigen der zunächst folgenden bewiesen wird, daß die Kunst keineswegs in allen ihren Localen gleichmäßig fortschritt, daß folglich keineswegs der Stil aller gleichzeitigen Sculpturen auch ein gleicher ist. Es stellt sich vielmehr immer mehr heraus, daß es starke, zum Theil principielle landschaftliche Unterschiede gab, die uns verbieten z. B. Monumente von der kleinasiatischen Küste nach solchen von Sicilien oder peloponnesische Sculpturen ohne Weiteres nach solchen von den Inseln zu beurteilen. So ist hier in der That Alles ungewiß und schwankend, und wenn es gleichwohl unternommen wird, eine kleine Anzahl von Monumenten, welche im Ganzen, ohne Pfuscharbeiten zu sein, hinter denen der folgenden Periode zurückstehn, als wahrscheinliche Producte der gegenwärtig behandelten zusammenzustellen, so kann und darf das nur nach diesen Vorbemerkungen und mit aller möglichen Zurückhaltung und Bescheidenheit geschehn.

Es versteht sich, daß mit denjenigen Sculpturen zu beginnen ist, deren Datum sich wenigstens mit annähernder Genauigkeit bestimmen lässt, den Metopen von Selinunt.

Selinunt wurde Ol. 37, 3 (629 v. u. Z.) gegründet. Nun gehört die Anlage der Tempel nebst derjenigen der Stadtmauern, des Marktes und eventuell des Hafens, wie wir das schon aus Homer (Od. 6, Vs. 6—10), wo er von der Gründung der Phaeakenstadt auf Scheria redet, wissen, zu den ersten Acten der Gründung einer neuen Stadt. Es kann demnach kein Zweifel sein, daß auch in Selinunt der Beginn der Tempelerbauung mit der Stadtgründung zusammenfällt, und schwerlich steht bei der ungestörten frühesten Entwickelung dieser Colonie irgend Etwas im Wege, den Bau der Tempel etwa 20 Jahre nach dem Beginn vollendet zu denken. Da nun der Tempel, um den es sich handelt, der mittlere und älteste von dreien auf der Akropolis, jedenfalls dem Kern der Stadt, uns die dorische Ordnung in einer sehr alten Gestalt zeigt, so dürfen wir kaum zweifeln, in seinen Ruinen ein Monument zu besitzen, dessen Vollendung noch in die 40er Olympiaden, oder in runder Zahl etwa um 600 vor unserer Zeitrechnung fällt [28]). Aus diesen Ruinen nun stammen die merkwürdigen Reliefplatten, mit denen die Metopen des Frieses gefüllt waren, und in denen wir die ältesten griechischen Kunstwerke, die wir nachzuweisen vermögen, besitzen. Von diesen Metopenplatten sind mehre in Bruchstücken und Trümmern, zwei dagegen in fast unverletzter Erhaltung auf uns gekommen [29]). Es sind diejenigen, welche die nebenstehende Abbildung (Fig. 6) zeigt. Die Platten, aus Kalktuff, sind etwas über einen Meter ins Geviert [30]), der Grund, auf welchem sich das stark vorspringende Relief abhebt, war und ist zum Theile noch roth bemalt, ebenso wie das Ornament über der Reliefplatte und einiges Detail im Relief selbst. Daß Farbe, wahrscheinlich verschiedene außer der erhaltenen rothen angewandt gewesen sein wird, ist nicht zu be-

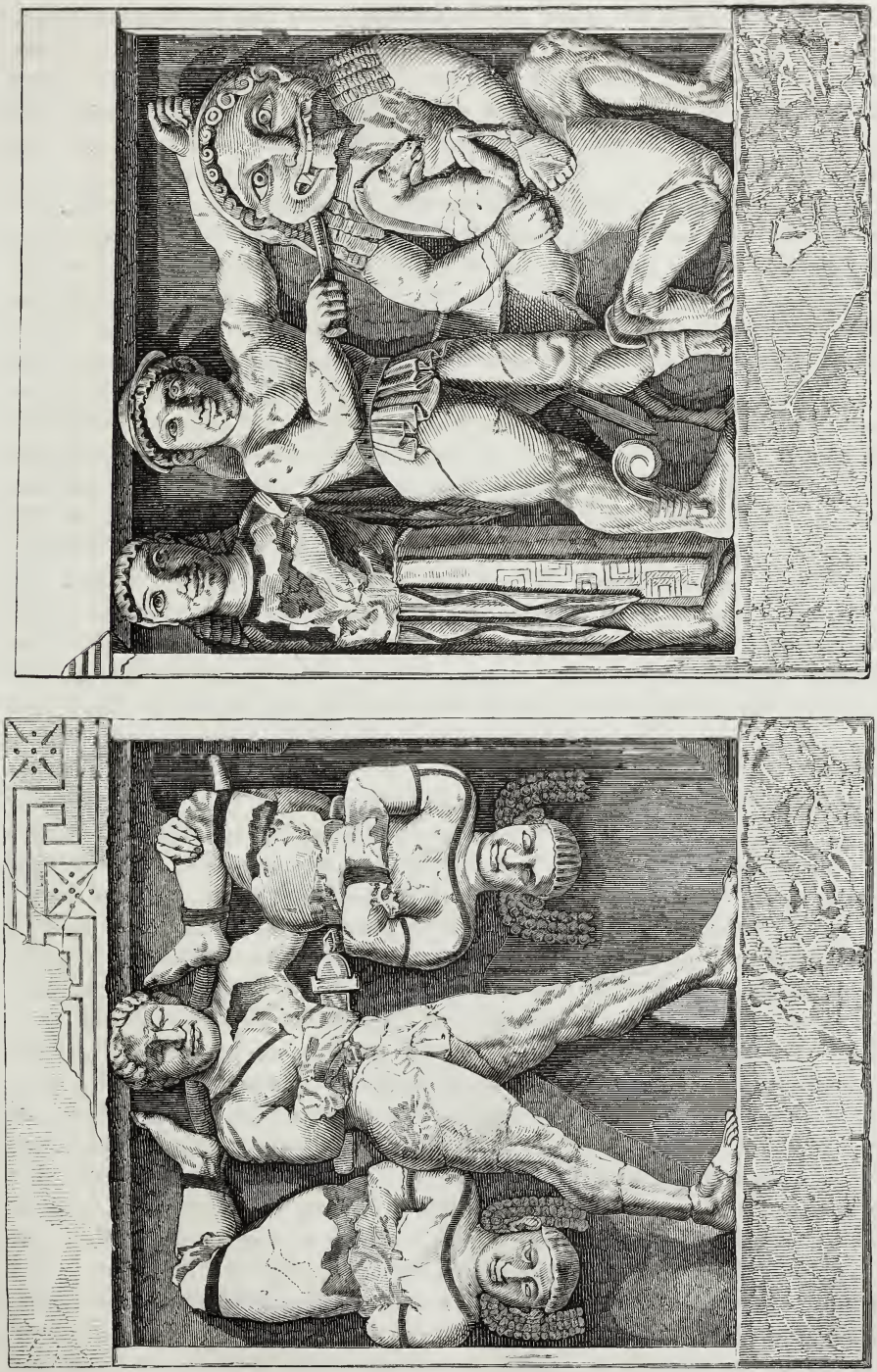


Fig. 6. Zwei der ältesten Metopen von Selinunt.

zweifeln, in welcher Ausdehnung dies aber der Fall war, eben so wenig zu beweisen, bemerkenswerth aber, daß die Augen nur durch Malerei dargestellt sind. Als Gegenstände der Darstellung erscheinen Herakles die Kerkopen, neckische wegelagernde Daemonen tragend, und Perseus die Medusa enthauptend, letzteres ein vielfach dargestellter Stoff, ersteres ein nur noch auf Vasenbildern zum Vorschein gekommener [31]), beide aber aus dem vollen Strome epischer Poesie geschöpft.

Der erste Eindruck, den ein unbefangener Betrachter von diesen Reliefen erhält, wird ohne Zweifel der großer Häßlichkeit und Rohheit sein. Ein Theil dieses Eindruckes fällt allerdings auf den Gegenstand, namentlich auf den der Perseusplatte, wo die in der grassesten Unschönheit, mit breitem Riesenkopf, fletschenden Zähnen und hervorgesteckter Zunge gebildete Medusa als ein wahres Schreckbild, das alle Anmuth weit von sich scheucht, uns entgegenstarrt; aber allein von diesem Gorgonenhaupte stammt der Eindruck des Häßlichen nicht. Eben so wesentlich tragen zu demselben die argen Verzeichnungen bei, welche namentlich an dem linken Bein und dem unförmlich großen rechten Fuße der Medusa, an dem Oberschenkel des hinteren Kerkopen und darin fühlbar werden, daß alle Figuren in ihren unteren Theilen in reiner Seitenansicht, in den oberen in eben so reiner Vorderansicht dargestellt sind. Dies ist weniger auffallend bei Herakles und Perseus, um so auffallender dagegen bei den Kerkopen, bei der Medusa, und ganz besonders bei der hinter Perseus als sein göttlicher Beistand angebrachten Athene, während bei den beiden Hauptheldeu wieder ein anderes Eigenthümliche nicht dieser Metopen allein, sondern sehr vieler alten Kunstwerke, vielleicht aller echten bis zu einer gewissen Zeit, hervortritt, nämlich daß gegen alle Natur und Möglichkeit auch im lebhaften Ausschritt ihre beiden Füße mit den ganzen Sohlen platt auf den Boden stehn. Endlich tragen wohl auch die breiten und plumpen wenngleich bei den verschiedenen Personen ungleichen Proportionen der Figuren sowie ihre völlig ausdruckslosen Gesichter das Ihrige bei zu dem ungünstigen Eindruck, den die ganzen Werke hervorbringen. Aber auch dieser läßt uns wohl bemerken, daß die einfacheren und gewöhnlicheren Stellungen der schreitenden Helden ungleich besser gelungen sind, als die ungewöhnlicheren der knieenden Medusa und der an den Beinen aufgehängten Kerkopen, deren verkehrt herabfallende Locken ebenfalls ungleich mißlungener sind, als die kurzen Haare der anderen Personen und als die natürlich liegenden Locken der Medusa. Diesem allgemeinen ersten Eindruck gegenüber kann es verwegen erscheinen, von Lobenswerthem in diesen Sculpturen zu reden. Und dennoch gebührt ihnen Lob in mehr als einer Beziehung. Zunächst im Ganzen betrachtet, zeigen diese Reliefe eine sinnige und wohl abgewogene Erfüllung des knapp zugemessenen Raums ihrer Fläche; der Bildhauer hat die Gesetze, welche ihm dieser Raum vorschrieb, wohl verstanden und zugleich mit Gewissenhaftigkeit und mit bewußter Freiheit behandelt, mit Gewissenhaftigkeit, indem er seine Gruppen so componirte, daß sie sich dem gegebenen Raume und Rahmen genau anpassen, und daß ihre Massen sich symmetrisch abgewogen durch denselben vertheilen, mit bewußter Freiheit, indem kaum irgendwo als in dem zu kurz gerathenen linken Beine der Medusa [32]) in der Composition die Bedingtheit durch den Rahmen fühlbar wird, sondern, indem die Darstellung in sich natürlich, auch ohne alle Begrenzung gedacht, in der Haupt-

sache nicht anders componirt zu sein brauchte. Das ist nichts Geringes und erscheint um so bedeutender, wenn wir an weit späteren Monumenten, selbst solchen der Blüthezeit die Gesetze der Raumerfüllung zum Theil weniger gut durchgeführt finden. Ferner muß neben dem Geschick, mit welchem die Figuren in starkem Hochrelief, zum Theil in fast voller Rundung, wie die Beine des Herakles von der Fläche gelöst sind, der Fleiß der ganzen Arbeit rühmend anerkannt werden, ein Fleiß, welcher zeigt, daß der Künstler mit Liebe bei seinem Werke war, und der sich namentlich in dem energischen Streben nach Naturwahrheit bei der sehr bedeutenden Detailbildung, in der sorgfältigen Behandlung der Fläche innerhalb des Umrisses ausspricht. Wo diese gering erscheint, wie am Gewande der Athene, dürfen wir auf eine Ergänzung durch die Farbe schließen. Am interessantesten ist diese fleißige Detailarbeit nun unbedingt an den nackten Theilen. Bei aller Plumpheit und Derbheit der Formen offenbart sich in denselben doch eine nicht gewöhnliche, wenn auch noch keineswegs abgeklärte Beobachtung und Kenntniß des menschlichen Körpers, und wir sehn deutlich, daß die Schwerfälligkeit nicht auf Ungeschick, sondern auf Absicht und Überzeugung des Künstlers, vielleicht auch seines Stammes und seiner Zeit beruht, und eben deshalb den vollen Anspruch auf das Prädicat des Stiles hat. Der Anschauung des Künstlers gemäß sind die großen Hauptmuskeln der Brust, der Arme, namentlich aber der Beine, in größter Breite angelegt, während die Gelenke, namentlich Knie- und Fußgelenke (die Handgelenke sind meistens beschädigt, scheinen aber zurückzustehn) die Übergänge der Muskeln in Sehnen und Bänder in der gedrungensten, man möchte sagen concentrirtesten Kräftigkeit darstellen. Es ist offenbar Absicht und Zweck des Bildhauers gewesen, in dieser gedrungenen und unverwüstlichen Kraft seine Hauptpersonen als die gewaltigen Helden der Poesie zu charakterisiren, welche die Ungeheuer der Finsterniß siegreich bekämpfen und mit lästigen Kobolden einen kurzen Proceß zu machen wissen; hat er, um seinen Zweck zu erreichen, des Guten etwas zu viel gethan, hat er mit seinen Mitteln nicht recht hausgehalten, so sehn wir eben darin das Ergebniß der Freiheit und das schöpferische Wirken eines künstlerischen Individuums, welches den graden Gegensatz bildet zu der maßhaltenden, glatten, wohlabgewogenen Manier der aegyptischen Kunst, mit der man in seltsamer Verblendung auch diese Reliefe ähnlich, ja selbst verwandt hat finden wollen. Einen Gegensatz zu derselben und ihrem festen Kanon bilden auch die, wie bereits bemerkt, ungleichen Proportionen der Figuren unserer Reliefe, von denen Herakles 5, Athene $4\frac{3}{4}$, Perseus nur $4\frac{1}{4}$ Kopflängen im Körper haben, während das Verhältniß des Oberkörpers (vom Kinn bis zum Gürtel) zu dem Unterkörper (von dem Gürtel zur Sohle) bei Perseus wie 2 : 5, bei Herakles wie 1 : 3 ist.

Fassen wir Alles zusammen, was wir im Einzelnen betrachtet haben, so werden wir gestehn müssen, daß wir das Bild eines eigenthümlich und frei entwickelten, scharf ausgeprägten, noch befangenen, aber in sich soliden Stiles vor uns haben, und daß wir uns durch dieses uralte Werk griechischer Hände in seiner Selbständigkeit und Tüchtigkeit auf eine lange Stufenfolge immer vollendeterer Leistungen hingewiesen fühlen, was bei aegyptischen Werken niemals und auch bei assyrischen kaum der Fall ist.

Näher als irgend ein anderes Monument sind den Metopen von Selinunt die

Reliefe eines erst in neuerer Zeit bekannt gewordenen stelenförmigen Steines ungewisser Bestimmung, welcher, auf spartanischem Boden gefunden, daselbst im Privatbesitze bewahrt wird [33]).

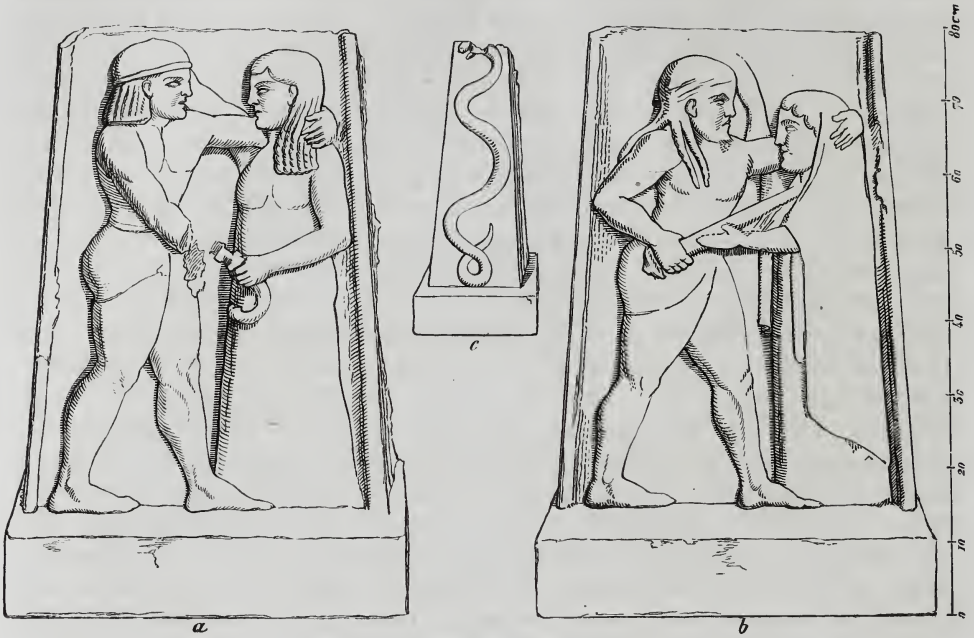


Fig. 7. Stelenreliefe von Sparta.

Konnte man sich veranlaßt fühlen, die gewaltige Kräftigkeit der Formen in den Metopen von Selinunt aus dem gedrungenen und schweren Charakter der Architektur des Tempels abzuleiten, zu denen die Reliefe gehören und mit dem sie allerdings übereinstimmen, so müssen die spartanischen Reliefe, welche nicht gleicherweise mit der Architektur verbunden sind, lehren, daß der Grund der Stileigenthümlichkeit anderswo liegt. Man wird ihn in dem Charakter des dorischen Stammes suchen dürfen, dem beide Monumente angehören, nur daß man nicht so weit gehn darf, zu glauben, dieser Stil sei allen dorischen Städten gemeinsam gewesen; der Apollon von Tenea lehrt uns Anderes. — So wie die Bestimmung des Steines von Sparta ist auch die Bedeutung seiner Reliefe zweifelhaft, obwohl die Handlung sich besonders in der ganz erhaltenen Seite b klar genug ausspricht. Ein bärtiger Mann scheint einer Frau, welche er mit der linken Hand am Halse umfaßt, das Schwert in die Gurgel zu bohren, während sie die Linke, wie abwehrend, gegen seine Rechte ausstreckt, die Rechte, wie bittend, zu seinem Haupte erhebt. Möglicherweise Orestes Muttermord. Ganz ähnlich ist die Handlung in a, nur daß hier das, fast wie eine Harpe gestaltete Instrument in der zum Theil zerstörten Rechten des hier unbärtigen Mannes, welches auch die Frau mit ihrer Linken gefaßt hat, von ungewisser Bedeutung ist. Auch die Erklärung der aufgerichteten Schlangen, mit denen die Schmalseiten des Monumentes c verziert sind, und die Grabessymbole sein könnten, ist ungewiß. — In den, soweit man nach der Zeichnung urteilen kann, im Einzelnen wenig durchgebildeten Figuren finden wir die gedrungenen aber dabei schwankenden Proportionen

der selinuntischen Metopen wieder, nicht minder die breite Ausführung der großen Muskelpartien besonders der Beine und die übertrieben articulirten harten Gelenke. Auch hier finden wir ein Überwiegen der Ausführung in den Beinen gegenüber dem Leibe, das Auftreten mit beiden Plattsohlen im Ausschritt, ungefähr dasselbe Schema der Behandlung der Haare, zu deren Einzelausführung übrigens sowie zu derjenigen der beinahe gar nicht detaillirten Gewänder ohne Zweifel Farbe angewendet gewesen ist. Auf die geringen Unterschiede in der Gesichtsbildung, die besonders in den Frauenköpfen weniger häßlich erscheint, als in den selinuntischen Metopen, dürfte kein zu großes Gewicht zu legen sein; ein bedeutenderer Unterschied liegt in der reineren Wahrung der Profilstellung in den spartanischen Reliefen gegenüber der Drehung der Oberkörper in der Vorderansicht in Selinunt; nur muß wohl bemerkt werden, daß die Darstellung der Brust sehr unklar zwischen Seiten- und Vorderansicht schwankt, d. h. überhaupt als der am schwierigsten zu bildende Theil am meisten mißrathen ist. Dagegen verdient die Raumerfüllung auch hier das Lob, das den Metopen von Selinunt gespendet wurde.

Auch bei dem nächsten genauer zu besprechenden Monumente, dem Apollon von Tenea (Fig. 8) bleiben wir noch im Bereiche dorischer Kunstübung, es muß aber nachdrücklich hervorgehoben werden, daß diese Statue, wenngleich das vorzüglichste und relativ am höchsten durchgebildete Exemplar, dennoch nur ein Exemplar aus einer ganzen Reihe ähnlicher Gestalten ist, welche an sehr verschiedenen Orten Griechenlands zu Tage gekommen sind [34]) und, unter einander verglichen, eine überaus merkwürdige Stufenfolge von Entwickelungen dieser befangenen und in ihren Mitteln beschränkten, mit technischen Schwierigkeiten ringenden und dennoch fortschreitenden ältesten Marmorsculptur darbieten. Da die vorhandenen Abbildungen einiger Exemplare (von Thera, von Orchomenos) entweder anerkanntermaßen ungenügend oder doch von zweifelhaftem Werthe sind, während es außer der Möglichkeit liegt, hier genügendere Abbildungen zu bringen, so muß auf eine Durchführung der Vergleichung verzichtet und der teneïsche Apollon allein genauer in's Auge gefaßt werden, nur das sei bemerkt, daß sich derselbe durch die straffe Praecision seiner Formen vor der rundlichen Unbestimmtheit des theraeischen und der kantigen Derbheit des orchomenischen Exemplars vortheilhaft auszeichnet. — Apollon benennt man diese Statuen, weil einige kolossale (wenn auch mit halberhobenen Armen gebildete) Exemplare nur Götterbilder sein können, von Göttern aber nur Apollon mit dieser jugendlichen Bildung gemeint sein kann; allerdings wissen wir wenigstens von einer Athletenstatue unserer Periode (Ol. 54), der das Arrhachion von Phigalia (Pausan. 8. 40, 1. SQ. 372), daß sie in gleichem Schema gebildet war; von den bekannten Statuen aber, die alle langes und reichliches Haar tragen, ist schwerlich eine das Bild eines Athleten, da die Athletentracht im Leben und in der Kunst kurzgeschorenes Haar ist. Ohne daher auf den Namen Apollon allzu großes Gewicht zu legen, wird er, als durch keinen besseren ersetzbar, beizubehalten sein.

Die Statue, die in Fig. 8 nach einem Gypsabguß im archaeologischen Museum in Leipzig gezeichnet ist, wurde an der Stelle des alten Städtchens Tenea, in welchem Apollon den Hauptcult hatte, anderthalb Meilen von Korinth, ganz nahe bei Kleonae gefunden und ist jetzt in der Glyptothek in München aufgestellt. Je meisterhafter verhältnißmäßig die äußerliche Technik, das eigentliche Machwerk

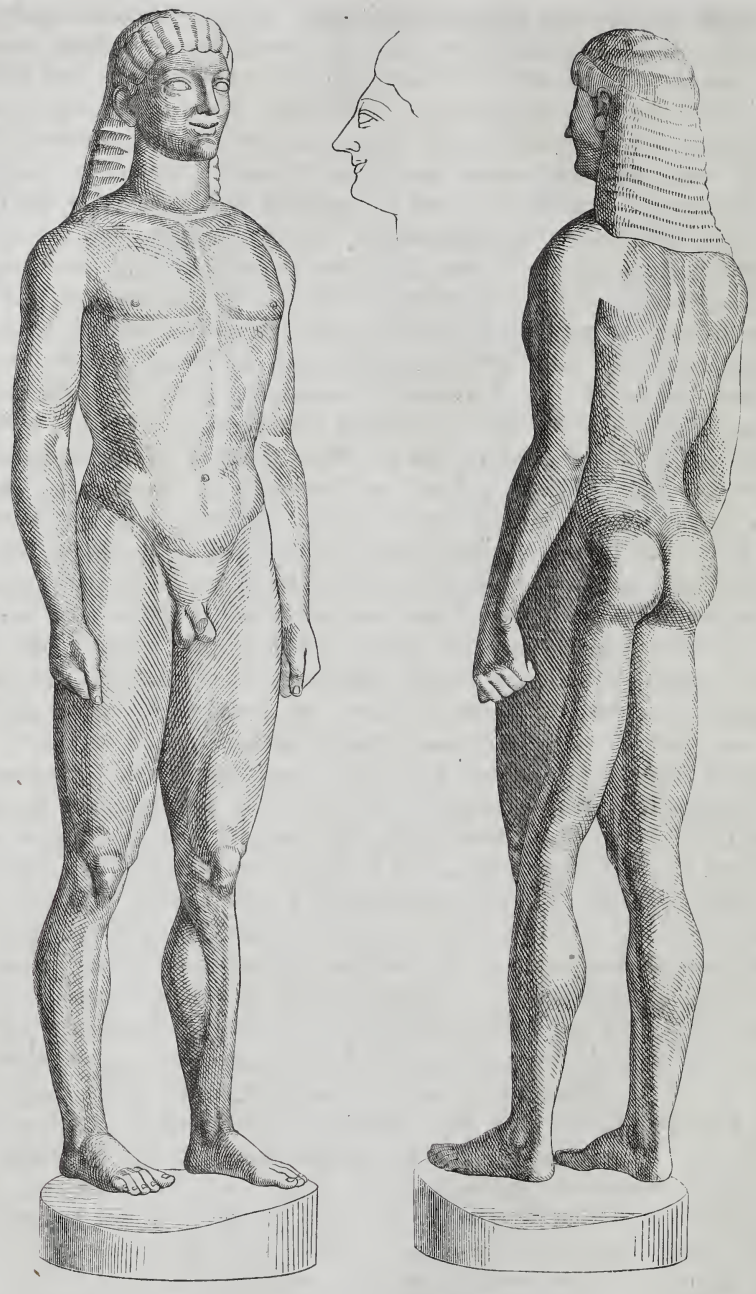


Fig. 8. Apollon von Tenea.

dieser wohl einige Male gebrochenen, aber so gut wie gar nicht restaurirten Sculptur ist, um so bedeutsamer und wichtiger erscheint uns die volle Eigenthümlichkeit des ältesten Kunststils, welche allen ihren Formen mit der bewußtesten Absicht von dem Verfertiger, unbedingt einem achtungswerthen Künstler, aufgeprägt

ist. Das Bild, von mittlerer Lebensgröße steht vollkommen grade aufrecht, die Arme mit geschlossenen Händen fest an den Körper herabgestreckt, die Beine in einem gehaltenen Ausschritt getrennt und die Füße fast in eine Ebene und mit beiden Sohlen platt auftretend vor einander gestellt. Es ist dies das für aegyptisch gehaltene Schema, über welches früher das Nöthige gesagt worden ist. Mag dasselbe beim Beginne der Marmorsculptur das einzige gewesen sein, das innerhalb des Kreises der technischen Fähigkeit der jungen Kunst lag, mag es noch längere Zeit für untergeordnete Kräfte (und wer sagt, daß z. B. jenen Arrhachion von Phigalia ein Meister gearbeitet hat) das höchste Erreichbare geblieben sein, damit ist noch nicht bewiesen, daß dies steif-ruhige Dastehn bei Götterstatuen nicht mit Absicht beibehalten wurde, als die Kunst in anderen Gegenständen bereits eine größere Mannigfaltigkeit der Bewegungen und Stellungen erreicht hatte, in sofern die jugendliche Kunst meinen mochte, durch diese durchaus ruhige Haltung das Cultusbild zum Abbild des ewigen, dem Wechsel des Menschlichen enthobenen, von Leiden und Leidenschaften befreiten Gottheit zu machen, das Götterbild dem Individualismus mit seiner endlichen Beschränktheit zu entheben und dasselbe zum Ideellen oder zum religiös Begrifflichen zu steigern, sowie sie vielleicht durch das uns allerdings einfältig erscheinende Lächeln des Gesichtes theils die gnadenvolle, theils die allem Leid enthobene, leicht lebende, selige Gottheit, wie Homer sie nennt, zu vergegenwärtigen glaubte. Thatsache ist wenigstens, daß bei den Götterbildern nicht blos der zunächst folgenden Periode, sondern auch bei denen der ersten Blüthezeit eine durchaus ruhige Stellung und Haltung doch gewiß mit bewußter Absicht festgehalten wurde, als man der Darstellung der schwierigsten Bewegungen bereits vollkommen Herr war. Daß diese Ruhe in der ältesten Zeit steif ausfällt darf uns nicht wundern. Wenn diese Ansicht nicht ganz irre geht, so würde in der Gesammtcomposition des Apollon allerdings ein Zug zum Idealen gegeben sein, während in der Darstellung und Formgebung hier so gut wie in der Zeit der höchsten Entwickelung der gesundeste Naturalismus waltet, welcher die griechische Kunst von orientalischen Abenteuerlichkeiten fern hielt, und sie allgemach auf dem einzigen für die bildende Kunst wirklich betretbaren Wege zum Idealismus emporführte. Es ist unverkennbar, daß der Künstler der teneischen Statue grade so gut wie sein Genoß, dem wir die selinuntischen Reliefe verdanken, von umfassender Naturbeobachtung des menschlichen Körpers ausgegangen und auf's eifrigste bestrebt, mit allen seinen Mitteln bemüht gewesen ist, seine Statue der beobachteten Natur getreu zu gestalten. Dies solide Bestreben bezeugt uns nicht am wenigsten der Umstand, daß der Künstler seine Zwecke nicht durchweg in gleichem Maße erreicht hat, daß wir genau sehen können, wie weit sein Vermögen reichte und wo dasselbe seine Grenze fand. Diejenigen Theile des menschlichen Körpers nämlich, welche durch markirte Formen, schärfere und mannigfaltigere Umrisse und bestimmter gegen einander abgegrenzte Flächen der Beobachtung einen leichteren Anhalt bieten, wie die Glieder im Vergleich zum Rumpf, die Gelenke im Vergleich zu den Hauptmassen der Glieder, diese sind nach dem Verhältniß eben dieser Abstufung dem Künstler besser gelungen. So zeichnen sich die Füße mit einem Theile des unteren Beines vor allen übrigen Theilen des Körpers durch Natürlichkeit und Zierlichkeit aus und sind fast tadellos gebildet; so zeigen die Beine und Arme,

trotzdem daß auch hier noch wie in den beiden zuerst betrachteten Monumenten die großen Muskelpartien zu mächtig, die Gelenke zu zart sind, der Knochenbau zu scharf hervorgehoben, dennoch eine ganz andere, ungleich genauere und durchgeführtere Modellirung als der Rumpf, namentlich der Bauch, die Brust, die vordere Halsfläche; so ist endlich selbst der Rücken, in welchem die scharf markirte Wirbelsäule nebst der in großen Partien bestimmt auftretenden Musculatur fühlbarer gesonderte Flächen bietet, vorzüglicher, naturwahrer gestaltet als die Vorderseite, wo Hals, Brust und Bauch ohne alle feinere Bewegung der leise in einander verschmelzenden Musculatur fast in glatten Flächen gearbeitet sind, aus denen nur die Schlüsselbeine, der Ansatz der Brustmuskeln und der Bogen des Rippenschlusses mit trockener Schärfe hervortreten. Grade in dieser näher beleuchteten Ungleichheit liegt jener Individualismus schon dieses hochalterthümlichen griechischen Bildwerks, liegt dasjenige, was uns sofort bei seinem Anblick an die beobachtende, gestaltende, arbeitende Persönlichkeit seines Verfertigers gemahnt und den schroffsten Gegensatz gegen alles sogenannte Stilisirte und Conventionelle, wie gegen die glatte, typische und kanonische Regelmäßigkeit aegyptischer Werke bildet, die jeglichen Theil des Körpers in gleichem Grade von Vollendung dargestellt zeigt. Mögen deshalb auch die Proportionen dieser Statue, die große Schlankheit derselben (8 Kopflängen im Körper) von aegyptischen Proportionen nicht gar entfernt sein, obwohl die Breite der übermäßig hoch sitzenden Schultern und die Schmalheit der Hüften bei aegyptischen Werken mit der geringeren Breite der sehr tief hangenden Schultern unserer Statue und der mäßigen Breite ihrer Hüften keineswegs übereinstimmt, so können wir doch mit Gewißheit behaupten, daß selbst das ungeübteste Auge die Verschiedenheiten des teneischen Apollon und einer aegyptschen Statue sehr wohl empfinden wird, wenn beide zu unmittelbarer Vergleichung gezogen werden können. Gänzlich von allem Aegyptischen verschieden ist die Gesichtsbildung, ist diese flache Stirn, der lächelnde Mund, diese gekniffene, wie Brust und Bauch athemlose Nase, dieses harte und doch kleinliche Kinn, sind diese wie vorgequollen hoch liegenden Augen, ist endlich die Lockenperrücke, die sich in einer steifen Wellenlinie über die Stirn hinzieht und, von einem schmalen Bande gehalten, in breiter Masse auf den Nacken herabfällt und höchst wahrscheinlich in Farbe weiter ausgeführt war. Dieser Gesichtstypus beruht eben so gut auf Beobachtung der Natur, wie die Bildung des Körpers, er ist nichts Anderes als eine noch sehr unschöne Darstellung der nationalen Züge, enthält den Keim des sogenannten griechischen Profils, welches wir ebenfalls noch unschön, aber doch weiter entwickelt bei den Aegineten wiederfinden, welches aber im Ganzen wie im Einzelnen, in der rohesten wie in der vollendetsten Darstellung ein ganz anderes ist, als der nationaleigenthümliche Typus der aegyptischen Bildwerke.

Als höchst bedeutende Denkmäler altionischer Kunst treten neben die bisher näher betrachteten dorischen Werke die Statuen vom heiligen Wege vom Hafen Panormos nach dem Heiligthume des didymaeischen Apollon bei Milet, welche durch Newton für das britische Museum erworben, durch denselben auch in den ersten stilgetreuen Abbildungen, nach denen Fig. 9 copirt ist, bekannt gemacht worden sind [35]).

Dieser Statuen sind im Ganzen zehn, welche in verschiedener Größe, doch

Fig. 9. Statuen vom heiligen Wege des didymaeischen Apollon bei Milet.

sämmtlich überlebensgroß nicht Götter und Göttinnen, sondern, wie sich aus Inschriften an ihren Sesseln ergiebt, männliche und weibliche Individuen darstellen, welche Priesterämter an dem altberühmten Orakelheiligthum bekleidet haben. „Steif und bewegungslos sitzen sie da, die Arme eng an den Körper geschlossen und die Hände auf die Knie gelegt, mit schwerfälligen, fast plumpen Körperverhältnissen, breiten Schultern, kräftigen rundlichen Formen, besonders hoher, bei den weiblichen Gestalten sehr voller Brust. Die Behandlung ist durchweg eine architektonisch massenhafte mit geringer Andeutung des organischen Gliedergefüges. Doch sind an den Händen die Finger und an den Füßen die Zehen mit richtigem Verständniß mehr angedeutet, als ausgeführt. Von Köpfen ist nur einer erhalten und dieser zeigt rundliche, volle, breite Formen und im Munde ein stereotypes Lächeln. (Die Abbildung läßt gar keine Gesichtszüge mehr erkennen). Das Haar ist in Löckchen und Wellen abgetheilt und in reicheren Massen hinter die Ohren zurückgelegt. Die Ohren sind gut und im Allgemeinen richtig aufgefaßt, doch eben auch ohne schärfere Ausführung. Bekleidet sind die Statuen mit einem Untergewande, dessen genaue Parallelfalten senkrecht herabfließen, während das darüber gebreitete mantelartige Obergewand fest angezogen und demgemäß mit ähnlichem Gefält in schräglaufenden Parallellinien charakterisirt ist.“ So W. Lübke (Geschichte der Plastik S. 93), der einzige sachverständige Deutsche, der nach dem Originale, und zwar, soweit man nach bloßer Kenntniß von

Abbildungen mitsprechen darf, eben so richtig, wie erschöpfend urteilt. Auch die folgende Bemerkung scheint begründet: „von diesen Werken kann man unter allen griechischen am ersten sagen, daß sie in dem durch typische, conventionelle Auffassung befangenen und durch architektonische Gesetzmäßigkeit bedingten Natur- (eher Stil-)gefühl aegyptischer Statuen ausgeführt seien", ja man könnte weiter gehn und, so wenig geneigt man sonst sein mag, aegyptische Einflüsse auf griechische Kunst anzuerkennen, dergleichen direct einwirkende hier in priesterlich bedingten Darstellungen nicht ausgeschlossen wissen wollen, um so weniger als auch die Aufstellung dieser Statuen in langer Reihe am Wege zum Heiligthum an die Sphinxalleen erinnert, welche die Tempelstraßen in Aegypten einfaßten[36]). „Gleichwohl, fährt Lübke fort, weicht das Volle und Breite der Formen, der Typus des Kopfes, die Behandlung der Gewänder eben so bestimmt vom Aegyptischen ab und zeugt von selbständigem, altgriechischem Formgefühl." — „Zu diesen sitzenden Menschengestalten kommt noch eine Anzahl eben so alterthümlicher (bisher unedirter) Marmorlöwen, die bei aller Strenge typischer Behandlung ebenfalls eine richtige Naturbeobachtung verrathen. So sind gewisse Einzelheiten, z. B. die Rippen, deutlich angegeben, die Mähnen dagegen nur durch eingegrabene Zipfel angedeutet. Je verschiedener sie sich hierin von dem zierlichen(?) Naturalismus assyrischer Werke unterscheiden, desto näher stehn sie gewissen aegyptischen Arbeiten." Und warum sollte man ihre Abhängigkeit von aegyptischen Vorbildern nicht anerkennen, da aus einem solchen Zugeständniß für andersartige griechische Kunst keinerlei Consequenzen abgeleitet werden können? Ein durchaus festes Datum tragen diese Werke nicht, doch werden sie allgemein um Ol. 60 angesetzt, und daß dem die Form der Buchstaben in den Inschriften, aus denen wir auch zwei Künstlernamen E[che]demos und Terpsikles kennen lernen, nicht widerspreche, steht nach den neueren Forschungen über die Geschichte der griechischen Alphabete fest.

Diesen milesischen Sculpturen steht nun auf den ersten Blick eine sitzende Athenestatue (unten Fig. 19), welche nördlich unter der Akropolis von Athen gefunden worden ist, sehr nahe; wenn dieselbe gleichwohl erst später behandelt wird, so geschieht das nicht allein, weil sie möglicherweise das Werk eines auch erst weiterhin zu besprechenden attischen Künstlers, des Endoios, ist, sondern auch, weil sie bei genauerer Betrachtung eine Stilentwickelung über die milesischen Statuen hinaus zeigt, die annehmen läßt, daß sie auch später als diese zu datiren sei.

Wenn sich in den milesischen Statuen aegyptische Einflüsse geltend machen, so treten orientalische (assyrische) vielleicht noch stärker in einem anderen Monumente kleinasiatischer Kunst hervor, nämlich in den Reliefen, mit denen, gegen rein griechische Sitte, der Architravbalken eines alten dorischen Tempels in Assos in Troas, nördlich Lesbos gegenüber, verziert ist[37]). Diese Reliefe, Fig. 10, im Anfang unseres Jahrhunderts entdeckt und seit 1838 in den Louvre versetzt, stellen theils Thierkämpfe dar: Löwen, die Hirsche zerreißen Fig 10a, gegen einander stoßende Stiere Fig 10b, auch weidendes Vieh u. dgl., theils eine Reihe dahinsprengender Kentauren Fig. 10c, theils zum Mahle gelagerte Männer Fig. 10d und außer einigen Sphinxen eine mythologische Scene, den Ringkampf des Herakles mit Triton Fig. 10e wie es scheint, den wir aus Vasenbildern kennen,

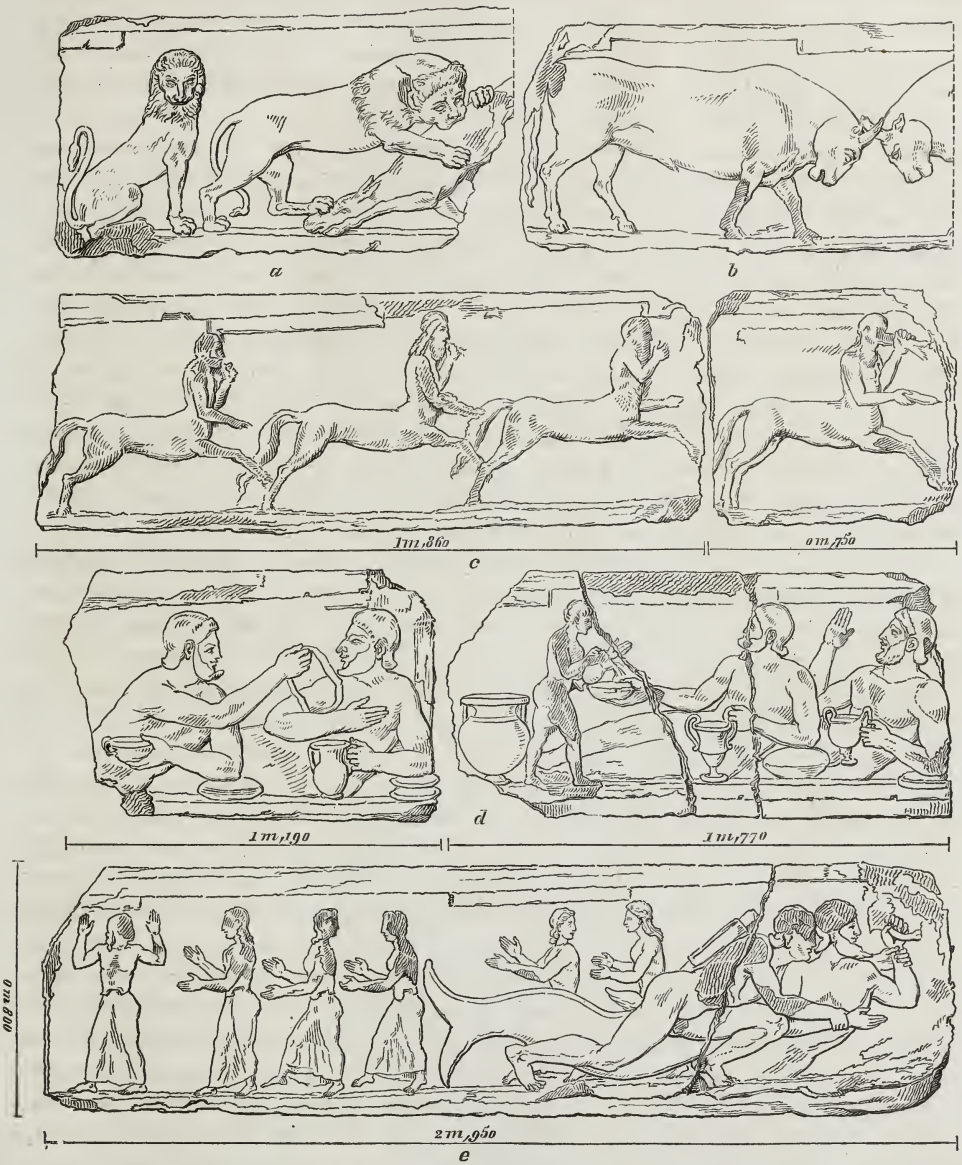


Fig. 10. Proben der Reliefe von Assos.

ohne daß sich entscheiden ließe, ob ein Zusammenhang zwischen diesen verschiedenen Gegenständen stattfindet und welcher etwa. Ganz besonders die Thiergestalten und Thierkämpfe erinnern lebhaft theils an echt assyrische Kunstproducte, theils an jene ältesten gemalten Vasen, die ihrerseits unter dem beherrschenden Einfluß orientalischer Vorbilder stehn, dagegen finden die Männer am Gelage ihre nächsten Analogien in etwas späterer Vasenmalerei (und deren Nachahmungen) und in etruskischen Reliefen, und zu dem mit dem Triton ringenden Herakles

haben wir die Analogien nicht nur dem Gegenstande, sondern auch dem Stil nach in der vollentwickelten alten griechischen Vasenmalerei mit schwarzen Figuren zu suchen als der frühesten Kunstübung, welche derartig wohl übertriebene, aber schwungvoll vorgetragene und vollkommen organisch entwickelte Bewegungen aufzuweisen hat[38]). Eben deswegen und wegen der Gestalten und Bewegungen der kleinen Frauengestalten derselben Platte, ferner weil die Kentauren schon mit vier Pferdebeinen dargestellt sind, während die älteste Kunst sie als ganze Männer darstellt, denen nur an dem Rücken ein Pferdehinterleib angefügt ist, kann diesen Reliefen nicht das hohe Alter zugesprochen, das man ihnen ziemlich übereinstimmend anweist[39]), ja es kann zweifelhaft erscheinen, ob man sie in die Zeit vor Ol. 60 wird ansetzen dürfen. Die Formgebung dieser Figuren ist ziemlich stumpf, was aber zum Theil auf Rechnung des ungünstigen Materials (Granit nach den Einen, grober aschgrauer Kalkstein nach den Andern) zu setzen sein dürfte; mit größter Naivetät ist das von aller griechischen Kunst festgehaltene Gesetz der Isokephalie (gleicher Kopfhöhe aller Figuren, sie mögen sitzen, stehn, reiten) beobachtet, indem die Figuren je nach ihren Stellungen und dem Raume, der für dieselben vorhanden war, im Verhältniß zu einander auf einer und derselben Platte riesig groß und puppenhaft klein gebildet sind.

Ferner mag noch in die Periode, von der hier die Rede ist, gehören ein 1790 auf der Insel Samothrake gefundenes, seit 1816 im Louvre befindliches Marmorrelief[40]) Fig. 11, welches die Verzierung eines Geräthes, wie man annimmt der Armlehne eines Lehnsessels gebildet hat und, wie die beigefügten Inschriften nachweisen, in dem sitzenden Agamemnon, seinem hinter ihm stehenden Herolde Talthybios und dem vielleicht auch als sein Diener gefaßten Epeios ein Fragment etwa einer Rathsversammlung der Griechen vor Troia darstellt. Der Stil ist sehr eigenthümlich; während die Art der Zusammenstellung der Figuren an assyrische Reliefe erinnert, und die beiden Ornamentalborden oben und unten assyrischen Mustern genau entsprechen, kommen die Figuren in ihrer Zeichnung, in ihren schmalen und magern Formen und spitzen Gesichtern am meisten mit den Figuren derjenigen Vasenbilder überein, welche von dem ältesten Alphabet begleitet sind, und die Behandlung der Gewänder in, wenn auch noch so dürftigen Falten, ist ebenfalls nicht assyrisch, sondern griechisch. Dabei sind die großen Schwierigkeiten, welche dem Künstler das sehr flache Relief seiner Gestalten ent-

Fig. 11. Relief von Samothrake.

gegenstellte, nur äußerst mangelhaft überwunden, nicht allein indem die Flächen in sich fast keine Modellirung zeigen, sondern indem die größten Theile der Figuren gradezu fast gleich erhobene Flächen bilden, es mag sich um vor- oder zurückliegende Theile handeln, wie am auffallendsten an den Beinen zu erkennen ist.

Eine größere Anzahl von Steinsculpturen dieser Periode bis Ol. 60 zuzuweisen würde schwerlich gerechtfertigt sein; es ist wohl möglich, daß auch noch andere Stücke unseres alterthümlichen Denkmälervorraths thatsächlich vor Ol. 60 entstanden sind; allein wo wir von äußeren und zuverlässigen Mitteln der Datirung verlassen, auf bloße Stilvergleichung angewiesen sind, müssen wir diesseit jener Monumente Halt machen. Nur ein kolossaler Kopf in der Villa Ludovisi in Rom[41]), dessen Herkunft unbekannt ist, muß hier noch im Vorbeigehn als ein Denkmal erwähnt werden, dessen allgemeines Bekanntwerden in hohem Grade wünschenswerth wäre, und das vielleicht künftig mit Überzeugung in die Folge der hier zusammengestellten Reste der ersten Periode der griechischen Marmorsculptur wird eingereiht werden können.

Noch geringere Sicherheit der Datirung als die Marmor- und Steinsculpturen bieten die kleinen Bronzestatuetten, deren wir eine nicht ganz geringe Zahl von allerdings sehr alterthümlichem Charakter besitzen, für welche aber, da sie nicht Werke namhafter Meister, sondern untergeordneter Arbeiter und Handwerker sind, die Zuweisung an diese oder die zunächst folgende Zeit noch ungleich mißlicher erscheint, als bei den betrachteten größeren Werken. Denn daß man diese kleinen Figuren nicht allein nach dem Besser und Schlechter chronologisch ordnen dürfe, wird jeder Einsichtige begreifen. Es scheint deshalb gerathener, die bekanntesten und bemerkenswerthesten derselben am Schlusse des nächsten von den Denkmälern handelnden Capitels zu besprechen, woselbst auch die nachgeahmt alterthümlichen Arbeiten anzuhängen sein werden, welche auf zwei Zeitabschnitte zu vertheilen bare Willkür sein würde. Werke in den Edelmetallen, die man dieser Periode zuweisen könnte, sind auf griechischem Boden nicht zu Tage gekommen, und was in etruskischen Gräbern gefunden worden berührt uns wenigstens zunächst nicht. Auch von Arbeiten in Thon, von denen es manche giebt, darf man kaum eine mit voller Überzeugung der Zeit vor Ol. 60 zuweisen; die Mehrzahl gehört augenscheinlich einer weiter entwickelten Kunst an, und nur die in Serradifalcos Antichità della Sicilia II. tav. 27bis abgebildete sicilische, mit einer Metope von Selinunt (Note 29 und 31) sehr verwandte Thonplatte mit einem in der Vorderansicht dargestellten Viergespann könnte man sich versucht fühlen der Epoche zuzuweisen, in der die selinuntischen Steinsculpturen entstanden.

Vergegenwärtigen wir uns aber in einem kurzen Schlußworte dieses Capitels die Hauptpunkte und Resultate der bisherigen Betrachtungen über die Kunst im Zeitalter der Erfindungen und Anfänge, so ist zuerst nochmals auf die vorzüglichsten Locale der Kunstübung hinzuweisen. Unter diesen treten die Inseln besonders bedeutend hervor, Kreta mit Dipoinos und Skyllis, den ersten weithin berühmten Marmorbildnern, Samos mit den Erfindern des Erzgusses Rhoikos und Theodoros, Chios mit dem Erfinder der Eisenlöthung und der berühmten Familie der Marmorbildner Melas, Mikkiades, Archermos, Bupalos und Athenis, Naxos mit dem Erfinder des Marmorsägens Byzes oder Euergos, endlich Aegina mit

Smilis. Von den Inseln, namentlich von Kreta, sahen wir die Kunst sich nach der Peloponnes hinüberziehn, wo in Korinth eine uralte Kunstthätigkeit glänzt, die Kypseliden die Kunst fördern, und Butades die Thonbildnerei nach einzelnen Richtungen hin verbessert, wo ferner Sikyon, als Dipoinos und Skyllis hinkamen, schon lange einen lebhaften Kunstbetrieb hatte, während auch in Argos in der folgenden Zeit Künstler genannt werden, die sich rühmen die Kunst zu üben, wie sie dieselbe von den Vätern lernten. In die Peloponnes fällt der Schwerpunkt der Thätigkeit der kretischen Meister, die Sikyon und Kleonae und das fernere Ambrakia mit ihren Werken erfüllen und in Sikyon die erste Künstlerschule gründen. Daneben muß Kleinasien genannt werden, indem Bathykles' Ruhm auf eine dort blühende Kunst hinweist, außer ihm noch ein Künstler, Bion aus Klazomenae bekannt ist, und die zum Theil auch von namentlich genannten Künstlern verfertigten milesischen Statuen einen nicht unbeträchtlichen Betrieb der Marmorbildnerei verbürgen, während Unteritalien durch Klearchos von Rhegion und Sicilien durch wenigstens einen Künstler, Perillos oder Perilaos von Akragas (Ol. 53—57), dessen Bedeutung wir freilich nicht recht ermessen können, und durch die selinuntischen Werke in den Kreis der Kunst eintreten. Athen dagegen wird noch gar nicht genannt, es sei denn, daß Endoios Thätigkeit in diese Zeit hinaufreicht; hauptsächlich wirken daselbst die alten Daedalidengeschlechter, von deren Tüchtigkeit wir uns, auch ohne daß die Geschichte ihre Namen verzeichnet hat, aus den Werken eine Vorstellung machen können, welche wir im folgenden Abschnitte näher kennen lernen werden.

Fassen wir demnächst die verwendeten Materialien und die Technik in's Auge, so finden wir alle Materialien in Gebrauch, welche auch die spätere Kunst verwendet, ebenso sind alle Arten der Technik vorhanden, die nur, freilich zum Theil wesentlich, zu verbessern der folgenden Zeit übrig blieb. Es wurde, abgesehen von der Holzschnitzerei, in Marmor gehauen, Erz gegossen und getrieben, Gold und Elfenbein zu Statuen verbunden, man schuf Rundbilder und Reliefe, selbständige Werke und solche, die sich einem architektonischen Ganzen einfügten. Bemerkenswerth ist das frühe Unternehmen der Ausführung umfang- und figurenreicher Werke in verschiedenen Stoffen, wie die Lade des Kypselos, die Reliefe am Chalkioikostempel und an dem Throne in Amyklae, daneben der Beginn der statuarischen Gruppencompositionen in der Schule des Dipoinos und Skyllis und den Giebelgruppen, welche durch Bupalos und Athenis eine erste Stufe der Vollendung erreichen. Aus den erhaltenen Werken lernen wir eine bei aller Beschränktheit durchaus tüchtige und solide, auf Naturanschauung beruhende, ihrer äußerlichen Mittel in den vorzüglichsten Leistungen bereits gewisse Technik kennen, während wir die Verschiedenheit des Stils in den Arbeiten der verschiedenen Orte fühlbar genug hervortreten sahen, um unsere Aufmerksamkeit für die Folge auf diese immer bedeutender hervortretenden Unterschiede zu richten. Ein gewisse Maß fremdländischer Einflüsse trat uns am meisten in den Denkmälern der kleinasiatischen Kunst entgegen, doch zeigte sich auch hier schon das eigenthümliche griechische Formengefühl lebendig.

Als Gegenstände der Darstellung finden wir, wo immer sie uns genannt werden oder erhalten sind, so überwiegend religiöse und überhaupt mythologische Stoffe, daß die außermythischen nur einzelne Ausnahmen bilden. Statuarisch aus-

geführt werden nur Götter und vergötterte Heroen, in Relief alle durch die Poesie popularisirten Kreise des Mythus. Und zwar bildet außer einzelnen localen Sagen das Epos die Hauptunterlage der bildenden Kunst. Als die ausnahmsweise nicht mythologischen Gegenstände erscheinen einige Porträts, so die zweifelhafte Statue des Theodoros, so eine andere eines zweiten, sonst wenig bekannten Künstlers Cheirisophos, den in Urzeiten hinaufzudatiren kein verständiger Grund vorliegt, so endlich Bathykles mit seinen Genossen am amyklaeischen Throne. Wichtiger als diese Künstlerbilder sind die Statuen olympischer Sieger, weil an ihnen in der Folgezeit die Kunst eine große Entwickelung durchmachen sollte. Da die Zeit, von der hier die Rede ist, als diejenige der Erfindungen und Anfänge bezeichnet worden, so ist es nicht uninteressant zu sehn, daß auch die Anfänge der Darstellung der olympischen Sieger in dieselbe fallen. Siegerstatuen kamen nach Pausanias (6, 18, 5) gegen die 60. Olympiade (540 v. u. Z.) in allgemeinen Gebrauch, und sind folglich wahrscheinlich schon früher einzeln in nicht zu kleiner Zahl vorhanden gewesen, so daß wir die drei, welche wir aus unserer Zeit namentlich kennen, (s. SQ. Nr. 371 f.) diejenige des Praxidamas von Aegina aus Cypressenholz (Ol. 59), diejenige des Rhexibios von Opus aus Feigenholz (Ol. 61) und diejenige des Arrhachion von Phigalia (Ol. 54) aus Stein, wohl für die zufällig allein überlieferten halten können. Mehr als das Aufnehmen dieses wichtigen Zweiges der Kunstdarstellungen soll übrigens dieser älteren Zeit nicht zugesprochen werden, die Hauptentwickelung desselben gehört den nächsten Menschenaltern an, die sich auch hierin als das Zeitalter der Ausbreitung und Ausbildung bekunden. Auch einzelne andere Porträtstatuen werden uns schon aus dieser Zeit genannt, und wenn auch das Bild des Arion auf dem Delphin, welches nach mehrfachen Angaben der alte Dichter und Musiker selbst, Ol. 39 auf Cap Taenaron aufgestellt haben soll, dem Datum nach überaus zweifelhaft ist[42], so liegt doch kein Grund vor, nicht zu glauben, daß die Argiver um Ol. 50 die Statuen der berühmten guten Söhne Kleobis und Biton nach Delphi geweiht haben, wie Herodot uns berichtet.

Als Gesammtcharakter der Kunst in dem Zeitalter der Anfänge kann das eifrige und glückliche Streben nach Erhebung der Kunst aus dem Handwerk hingestellt werden, verbunden mit großer Rührigkeit und einer dem Individuum Raum schaffenden Freiheit und Kühnheit, welche die Bande des Hergebrachten durchbricht und neue Bahnen aufsucht. In dieser Freiheit und Kühnheit, in diesem Hervortreten des Individuums aus der Zunft und ihren Regeln liegt aber eben das, was die Kunst im Princip und in der Grundlage vom Handwerk unterscheidet.

VIERTES CAPITEL.

Die Zeit der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst. Ol. 60—80.

Wenn die bisher betrachtete Zeit als die der Erfindungen und Anfänge bezeichnet wurde, so wird die jetzt zu besprechende Zeit als diejenige der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst zu charakterisiren sein, und so wie als Gesammtcharakter der Kunst in den 40er bis 60er Oll. die Erhebung aus dem Handwerk aufgestellt wurde, so haben wir im Gegensatze hiezu den Gesammtcharakter der 60er und 70er Olympiaden dahin zu bezeichnen, daß die allseitig ausgebreitete und erstarkte Kunst zu so bewußter und freier Stileigenthümlichkeit gelangt, daß zuerst bei den Künstlern dieser Periode in den Berichten der Alten von einem persönlichen Stil der einzelnen Künstler die Rede ist. Dieser Umstand macht nun eine Trennung der beiden Zeiträume von einander, allerdings innerhalb der Gesammtperiode der alten Kunst, nothwendig, und diese Trennung wird auch äußerlich dadurch bezeichnet, daß, obwohl rein chronologisch gefaßt, der Anfang des neueren Zeitraumes sich nicht an das Ende des älteren anschließt, sondern vielmehr die Ausläufer der älteren Zeit, z. B. in der Schule des Dipoinos und Skyllis ziemlich beträchtlich in die neuere Zeit hineinragen, dennoch zwischen den beiden Zeiträumen kein sichtbarer Zusammenhang stattfindet, sondern daß wir um die Zeit der 60. Olympiade vielfache neue Anfänge bemerken, von denen aus die Kunst sich bis zur Zeit der Vollendung fortarbeitet. Einflüsse und Einwirkungen der älteren auf die neuere Zeit sind dadurch natürlich nicht ausgeschlossen, so wenig wie in irgend einer Beziehung eine ältere Periode aufhören kann die thatsächliche Grundlage einer jüngeren zu sein, wenngleich die jüngere die Leistungen und Resultate der vorangegangenen Zeit nicht direct aufnimmt und fortbildet. So viel von dem Anfang dieses neuen Zeitraums; sein Ende wird durch die neue Zeit bezeichnet, welche für Griechenland mit den Siegen über die Perser begann, die Zeit der höchsten Vollendung, in welche die Kunst, von der jetzt gehandelt werden soll, allerdings fast eben so hineinragt, wie die ältere Kunst in diese, welche aber trotzdem ebenfalls neue Anfänge hat und neue Wege betritt, die im Ganzen und Großen der alten Kunst verschlossen blieben. Die Meister, mit denen wir jetzt zu thun haben, wirkten noch, meistens als hochbetagte Männer, als der große Sohn und Vertreter der neuen Zeit, Phidias, als Mann in der Blüthe der Jahre schon den Grenzstein der alten und neuen Zeit aufgerichtet hatte; sie lebten und wirkten noch ungefähr wie jene Marathonkämpfer, die glorreichen Vertreter Alt-Athens, an deren Hoplitenphalanx sich die erste große Woge der Barbarenfluth gebrochen hatte, lebten und wirkten, als zehn Jahre später in der Seeschlacht von Salamis Neu-Athen an der Spitze des siegreichen Griechenlands jene Barbarenfluthen für alle Zeiten zurückwarf und zerstreute. Es wird beim Beginn der folgenden Periode auf den in diesen zehn Jahren in der Politik wie in der Kunst innerlich vollzogenen Umschwung zurückzu-

kommen sein, hier sei nur noch zum besseren Verständniß der im Folgenden zu behandelten Entwickelung der Kunst ganz flüchtig an die gleichzeitige Entwickelung in Politik und Litteratur erinnert.

Im Anfang der Periode finden wir in Griechenland noch die ältere Tyrannis blühend, Polykrates auf Samos (bis Ol. 64. 2, 522) die Peisistratiden in Athen (bis Ol. 67. 2, 510), die Gewaltherrscher der sicilischen Städte, Akragas, Himera, Gela, Syrakus als Förderer der Pracht und Kunst. Dennoch sind das meistens nur die Ausläufer der früheren Zeit, während in der neuen mancherlei politische Umwälzungen im aristokratischen und republicanischen Sinne gleichzeitig auftreten mit der wachsenden politischen Machtstellung und Bedeutsamkeit der größeren Staaten, mit großartig erweitertem Handelsverkehr und der Blüthe der kleinasiatischen und der Inselstädte, sowie Korinths, Kerkyras und Aeginas, denen durch die Vertreibung der Peisistratiden, von der Herodot (5, 87) den Aufschwung datirt, Athen zur Seite tritt. In der Litteratur war dies die Zeit der ausgebildeten Lyrik des aeolischen und dorischen Stammes, welche das an Altersschwäche verstorbene Epos verdrängt hatte, zugleich die Zeit der Anfänge der Tragödie, die unter Thespis Führung Ol. 61, 536—532 zuerst auftritt. Bald darauf (Ol. 63. 3, 525) wurde Aeschylos geboren, nächst ihm Pindar (Ol. 65. 3, 517), neben welchen der ältere (Ol. 56. 1, 556 geborene) Simonides wirkt, so daß diejenigen in dieser Zeit zu reifen Männern wurden, in deren Werken sich die kommende große Zeit spiegeln sollte. Mittlerweile begann von Osten her das Ungewitter des persischen Krieges aufzuziehn; der Ol. 70. 1, 500 v. u. Z. erfolgte Aufstand der ionischen Städte gegen die Perser wird Ol. 72. 1, 492 niedergeworfen, und gleichzeitig beginnen die Rüstungen gegen Hellas. Im Jahre 491 fordert Dareios trotz der unglücklichen Anfänge seiner Unternehmungen von den griechischen Staaten die Unterwerfung durch Übersendung von Erde und Wasser; die Inselstaaten folgen dem Gebote, unter ihnen Aegina, dessen Macht in einem in demselben Jahre gegen Athen geführten Kriege in der besten Blüthe geknickt wird. Die weiteren Daten sind allbekannt; 490 endet der erste Zug der Perser in der Schlacht bei Marathon, 480 und 479 wird die Kraft der Barbaren bei Salamis, Plataeae und Mykale gebrochen. Perikles' Verwaltungsantritt Ol. 79, 4 (460) bringt in der Politik, Sophokles' erster Sieg Ol. 77. 4 (468) in der Litteratur und Phidias' Herrschaft über die bildende Kunst Athens etwa gegen Ol. 80 (460) in dieser die neue Periode zu unbestrittener Geltung.

Die Darstellung der Plastik dieser Zeit muß in zwei Abtheilungen zerlegt werden, deren erstere die Künstlergeschichte, und deren zweite die Betrachtung der erhaltenen Monumente umfaßt, und zwar deshalb, weil sowohl die Künstlergeschichte reich an Namen und an bedeutungsvollen Thatsachen, wie auch der erhaltenen Denkmäler eine große Zahl ist, ohne daß diese jedoch in den überwiegend meisten Fällen auf bestimmte Künstler zurückgeführt werden können. In der Künstlergeschichte, für welche wir die Locale der Kunstübung, innerhalb deren sich die Schulen gestalten, zum Leitfaden nehmen, blicken wir natürlich zuerst nach denjenigen Orten, wo wir bereits in der vorhergegangenen Zeit die Kunst in Blüthe oder in Betrieb fanden. In vielen derselben aber scheint auf die hohe Fluth eine tiefe Ebbe gefolgt zu sein; so liegt aus den griechischen Staaten der kleinasiatischen Küste keine Nachricht über irgend einen bedeutenden Künstler

vor; von den Inseln treten allerdings einzelne Künstlernamen hervor, so von Kreta, Samos, Paros, Naxos; jedoch ist unter ihnen keiner, der in der Bildkunst zu irgend besonderem Ruhm gelangt wäre oder an den sich Nachrichten über bedeutende Erweiterungen der Kunst knüpften. Auch Unteritalien bietet außer dem weiter unten besonders zu besprechenden Pythagoras von Rhegion nur einen Künstlernamen, den wir wie diejenigen von den Inseln übergehen, weil sie für unsere Zwecke ohne Wichtigkeit sind[43]). Beständiger scheint sich die Kunst in Hellas und in der Peloponnes erhalten und in diese Zeit fortgepflanzt zu haben, obwohl auch hier nicht grade die im vorigen Zeitraum voranstehenden Orte in erster Reihe wieder erscheinen. Beginnen wir mit der Peloponnes.

1. Argos.

Außer der vorübergehenden Thätigkeit des Dipoinos und Skyllis in oder für Argos bezeugen uns die beiden argivischen Künstler dieser Periode, Chrysothemis und Eutelidas, welche die Kunst übten, „wie sie dieselbe von den Vätern gelernt hatten", das frühere Vorhandensein einer einheimischen Kunst. Dieselbe wird in unserem Zeitraume von einer nicht eben sehr großen, aber doch ansehnlichen Reihe von Künstlern vertreten, unter denen besonders einer schon deswegen vorzügliche Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, weil wir ihn als den Lehrer dreier der größten Bildner Griechenlands, des Myron, Phidias und Polyklet kennen: Ageladas.

Die Chronologie dieses Künstlers ist eine der schwierigsten der ganzen Kunstgeschichte, jedoch darf man wohl sagen, daß dieselbe nach mannigfachen verfehlten oder nur zum Theil genügenden Versuchen hauptsächlich durch Brunns Verdienst ihre Erledigung gefunden hat, so daß, nachdem einige Daten, welche die Künstlerwirksamkeit des Ageladas auf 90 Jahre ausdehnen, ihm also eine Lebensdauer von wenigstens 110 Jahren zuweisen würden, getilgt werden, für die künstlerische Thätigkeit des Meisters höchstens noch 59 Jahre (Ol. 65. 1, 520 — Ol. 79. 3, 461) übrig bleiben, die eine Lebensdauer von etwa 80 Jahren bedingen, von denen aber gar nicht unwahrscheinlicher Weise gegen das Ende noch einige in Abzug kommen mögen[44]). Eine Lebensdauer von 80 Jahren, eine Künstlerlaufbahn von 58 oder 59 Jahren hat aber weder an sich etwas Erstaunliches, noch ist sie namentlich in Griechenland auffallend, wo nicht wenige große Männer, z. B. Pindar, Aeschylos, Phidias u. A. nicht allein ein hohes Greisenalter erreichten, sondern bis in dieses hohe Greisenalter künstlerisch thätig blieben. Wir brauchen also in Beziehung auf Ageladas nicht mehr zu dem verzweifelten Mittel der Verdoppelung zu greifen, welches von zwei Seiten mit entschiedenem Unglück versucht ist; sondern wir haben einen Künstler vor uns, dessen Wirksamkeit in der zweiten Hälfte der 60er und in den 70er Olympiaden ihren Schwerpunkt hat.

Von seinen Werken kennen wir neun, welche, soviel wir wissen, ausschließlich in Erz gegossen waren; darunter zunächst von Götterbildern zwei Statuen des Zeus, aber nicht des Gottes in seiner kanonischen Idealgestalt und im männlichen Alter, sondern, eigenthümlichen Culten, für welche die Bilder bestimmt waren, entsprechend, in kindlicher Bildung[45]); ferner ebenfalls zwei Bilder des Herakles, der einmal als Fluchabwender (Alexikakos) dargestellt war, und nach dem Ende der großen Pest in Athen im Jahre 429 daselbst im Demos Melite neu

geweiht wurde, woraus man irrthümlich auf gleichzeitige Verfertigung geschlossen hat; der zweite Herakles war jugendlich, unbärtig, wahrscheinlich ebenfalls wie die beiden Zeusfiguren als Knabe gebildet. Als fünftes Werk dieses Kreises müssen wir eine Muse mit dem Barbiton (eine Art Saiteninstrument) um so mehr hervorheben, als Winckelmann dieselbe in einer erhaltenen Statue, der sogenannten barberinischen, jetzt in der Münchner Glyptothek aufgestellten Muse wiederzuerkennen glaubte, allerdings vollkommen irrthümlich, da diese angebliche Muse ohne allen Zweifel ein Apollon als Musenführer (Musaget) ist, der übrigens auch dem Stil nach auf Ageladas, oder überhaupt die Zeit vor Phidias unmöglich zurückgehen kann. Zu diesen fünf Götterbildern kommen sodann zwei Statuen olympischer Sieger, sowie ein Siegesviergespann mit den Statuen des Siegers und seines Wagenlenkers auf demselben, und endlich eine figurenreiche Gruppe, die als Weihgeschenk der Tarantiner wegen eines Siegs über die Messapier in Delphi aufgestellt war, und von der uns leider nur angegeben wird, daß sie Krieger und kriegsgefangene Frauen darstellte.

Über den Stil des Ageladas fehlen uns, was sehr zu beklagen ist, die directen Urteile der Alten, so daß wir für unser eigenes auf das Wenige beschränkt sind, was sich aus den Werken schließen läßt. Aus diesen ergiebt sich bei Einseitigkeit der Technik (Erzguß) eine nicht unbeträchtliche Mannichfaltigkeit der Darstellungen; denn wir finden Götterbilder, Athletenbilder, Männer, Frauen, Alte und Junge, Einzelbilder und Gruppen, endlich Thiere. Ein sehr günstiges Vorurteil für die Verdienste des Ageladas erweckt der schon berührte Umstand, daß drei so große Künstler, wie Myron, Phidias und Polyklet bei ihm in die Lehre gingen, doch werden wir uns hüten müssen, hieraus zu viel zu schließen. Daß Ageladas unter seinen Zeitgenossen berühmt gewesen, daß er in der Technik Bedeutendes leistete, folgt allerdings daraus, mehr aber auch mit Nothwendigkeit nicht, namentlich aber das nicht, daß Ageladas mit hervorragendem Geiste begabt gewesen sei und dessen Kräfte bis zum vollendeten Ebenmaß ausgebildet habe [46]); denn in seinen drei großen Schülern stellen sich die größten Verschiedenheiten grade in der geistigen Auffassung der Kunst dar, und es ist keine Spur von einem gemeinsamen Gepräge ihres Kunstcharakters, welches auf die Schule des Ageladas zurückgeführt werden könnte.

Einige andere argivische Künstler dieser Periode können nur in aller Kürze, müssen aber gewisser Umstände wegen doch genannt werden. Einmal Aristomedon, welcher bald nach Ol. 70 für die Phokier ein Siegesweihgeschenk arbeitete, welches diese wegen eines Sieges über die Thessaler nach Delphi sandten. Es bestand aus einer Gruppe der Feldherren der Phokier und ihrer einheimischen Heroen, die schwerlich in einer bestimmten Handlung zusammengruppirt, wahrscheinlich nur lockerer verbunden neben einander gestellt waren, und interessirt uns besonders deshalb, weil eines der frühesten Werke des Phidias, eine wegen des marathonischen Sieges von den Athenern ebenfalls nach Delphi gestiftete Gruppe, auf die wir zurückkommen, wesentlich denselben Character getragen zu haben scheint. — Zweitens Glaukos und Dionysios, welche wiederum etwas später, um Ol. 76—78 zahlreiche Figuren in Erz gossen, welche Mikythos, der Vormund der Kinder des Anaxilas von Rhegion nach Olympia weihte. Pausanias, dem wir allein von diesen Werken Kunde verdanken, unterscheidet größere und kleinere Figuren, die ersteren von Glaukos, von

denen uns drei Götterbilder, des Poseidon, der Amphitrite und der Hestia genannt werden, die letzteren von Dionysios, welche in bunter Folge Götter: Kora und Demeter, Aphrodite und Ganymedes und Artemis, Asklepios und Hygieia, Dionysos und den jugendlich gebildeten Zeus; Dichter, wie Homer, Hesiod und Orpheus und die wenigstens halbwegs allegorische Figur des „Agon" (des athletischen Wettkampfes) mit Springgewichten in den Händen darstellten, deren Zusammenhang wir aber schon deswegen nicht mehr erforschen können, weil die Gruppe durch einen Kunstraub Neros unvollständig geworden war. Sei dem aber wie immer, Niemand kann verkennen, daß die Herstellung so vieler Figuren durch einen Künstler für eine höchst ausgebildete Technik des Erzgusses Zeugniß ablegt. Daß Dionysios außerdem ein Pferd nebst danebenstehendem Lenker arbeitete, welches, wie ein zweites gleiches Werk des Aegineten Simon, ein Arkadier Phormis, der im Dienste sicilischer Tyrannen sein Glück gemacht hatte, in Olympia aufstellte sei nur erwähnt.

2. Sikyon.

Auch Sikyon hatte bereits im vorigen Zeitraum, als Dipoinos und Skyllis hinkamen, einen alten heimischen Kunstbetrieb über den uns aber alle näheren Daten fehlen. In der Zeit, die wir jetzt behandeln, weist Sikyon zwei bedeutende Künstler auf, zwei Brüder, Kanachos und Aristokles, von denen jener zu den berühmtesten Meistern seiner Zeit gehört, dieser als Gründer einer Schule bemerkenswerth ist, die sich durch sieben Generationen bis zur 100. Olympiade (380) fortsetzt.

Kanachos' Zeitalter ergiebt sich im Allgemeinen aus seiner Zusammenstellung mit Ageladas und mit Kallon von Aegina, von dem weiter unten die Rede sein wird, ein bestimmteres Datum für ihn zu berechnen, das sich an das von ihm verfertigte kolossale Apollonbild für die Branchiden in Milet knüpft, ist nach dem neuesten Stande der Untersuchungen über die Chronologie dieses Kunstwerkes[47]) nicht möglich. Es ist nämlich nicht sicher auszumachen, ob diese Statue bei der Zerstörung des Tempels Ol. 71. 3 von Dareios geraubt worden ist, wonach sie vor diesem Zeitpunkte, und zwar beliebig lange vor demselben, aufgestellt worden wäre, oder ob sie, wie Pausanias angiebt, erst von Xerxes nach der Schlacht von Mykale Ol. 76. 2 entführt wurde, woraus man schließen könnte, aber freilich nicht schließen muß, daß die Aufstellung erst nach der ersten Zerstörung des Heiligthums durch Dareios erfolgt wäre. Zurückgegeben wurde der Apollon nach mehren Berichten durch Seleukos Nikator. Jedenfalls werden wir diese Statue als ein Werk aus der reifsten Blüthezeit des Meisters betrachten dürfen, da augenfällig ein Künstler zu hohem Ruhme gelangt sein, folglich aller Wahrscheinlichkeit nach im reiferen Alter stehn muß, wenn derartige große Bestellungen aus weiter Ferne an ihn gelangen, oder wenn er zur Anfertigung bedeutender Werke aus der Ferne herbeigerufen wird. Und somit werden wir das Leben des Kanachos, und dasselbe gilt von mehr als einem bedeutenden Künstler, von diesem Zeitpunkte an weiter rückwärts als vorwärts zu rechnen haben, so daß es jedenfalls bis ziemlich tief in die 60er Oll. zurückreicht, und damit stimmt die schon bemerkte Gleichzeitigkeit mit Ageladas und Kallon wenigstens ungefähr, und der Umstand bestens, daß Kanachos in mehren seiner Werke und in den Urteilen der Alten als ein Künstler des strengeren alten Stils erscheint.

Unter diesen Werken stehen voran eine thronende Aphrodite von Gold und Elfenbein in seiner Vaterstadt Sikyon mit alterthümlichen Attributen, wie sie gegen die neuere Zeit hin mehr und mehr verschwinden, nämlich mit dem Polos (dem Bilde der Himmelsscheibe) auf dem Kopfe, und mit Mohnkopf und Apfel in den Händen; sodann eine hölzerne Apollonstatue für das Ismenion in Theben; drittens der schon erwähnte milesische Koloß desselben Gottes aus Erz, beide letzteren nur im Material verschieden, an Größe und Gestalt dagegen gleich. Ferner machte Kanachos eine Muse mit der Syrinx (Hirtenflöte), welche neben der des Ageladas und einer dritten von Kanachos' Bruder Aristokles aufgestellt war, und endlich Knaben auf Rennpferden (celetizontes pueri; Plin.), über die wir Näheres nicht wissen.

Erhalten ist uns von diesen Werken des Kanachos selbst keines; von seiner berühmtesten Arbeit aber, dem milesischen Apollon, besitzen wir Nachbildungen, aus denen wir uns jedoch, was wohl festzuhalten ist, nur eine allgemeine Vorstellung über die Art der Composition, nicht zugleich eine solche über die Stileigenthümlichkeiten des Meisters zu bilden vermögen. Von diesen Nachbildungen müssen den übrigen voran milesische Münzen genannt werden (deren eine in der beistehenden Figur oben links abgebildet ist), weil sie einerseits die am meisten beglaubigten, wenn auch die künstlerisch unbedeutendsten sind, andererseits in ihren verschiedenen Exemplaren uns die Statue in verschiedenen Ansichten, von vorn und von beiden Seiten gesehn darbieten. Diesen authentischen Copien zunächt steht eine kleine Bronze im britischen Museum (Fig. 12 rechts), bei der von den Attributen wenigstens eines, der auf der rechten Hand liegende Hirsch erhalten ist, und die uns von der Gesammtheit des Originals eine mindestens im Allgemeinen genauere Vorstellung zu geben im Stande ist als die kleinen Münzbilder und eine ihnen entsprechende Gemme. Der Haltung nach kommt mit dieser Statuette noch mehr als ein antikes, Apollon darstellendes Werk überein, unter anderen eine sehr bedeutende, später

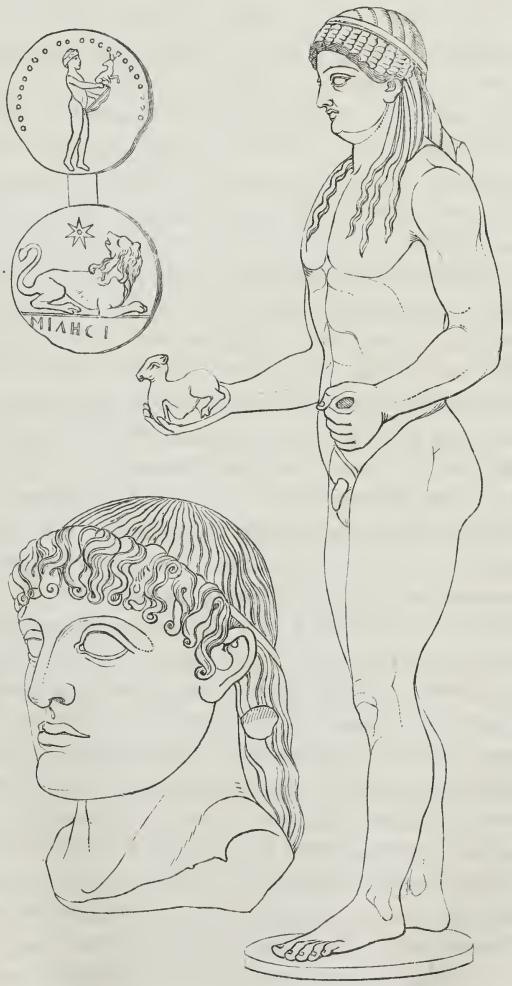


Fig. 12. Nachbildungen des Apollon von Kanachos.

zu besprechende Bronzestatue im Louvre; da aber diese Haltung an sich durchaus nicht eigenartig, vielmehr die bei Götterbildern dieser Periode gewöhnliche ist und z. B. in dem delischen Apollon des Tektaeos und Angelion (oben S. 78) fast genau wiederkehrt, so ist es schwerlich gerechtfertigt, die erwähnten Monumente, denen die besonderen Kennzeichen des kanacheïschen Apollon abgehn, als Nachbildungen auf diesen zu beziehn oder den Stil des Kanachos aus einer speciellen Analyse der Londoner Statuette entwickeln zu wollen.

Aus den Nachbildungen können wir auch etwas Genaueres über die Attribute des Gottes entnehmen, als welche uns auch durch die schriftliche Überlieferung (bei Plinius) Bogen und Hirsch bezeugt werden. Was aber Plinius hier über das Hirschattribut des kanacheïschen Apollon aussagt, nämlich dasselbe sei beweglich und eine Art von automatischem Kunststück gewesen, dies recht verständlich zu machen ist noch nicht gelungen, ja durch die Münzen und die Bronze, welche den Hirsch in einer zu einem solchen Kunststück kaum geeigneten Lage, abweichend von der durch Plinius geschilderten, zeigen, wird Plinius' ganze Angabe nur noch zweifelhafter, wir dürfen dieselbe daher auf sich beruhen lassen, und zwar um so mehr, je weniger aus ihrer Aufklärung für die Statue und für die ganze Kunst des Kanachos gewonnen werden kann [48]). Für diese letztere dürfte es eher gerechtfertigt sein, den in Figur 12 links unten abgebildeten Marmorkopf des britischen Museums näher in's Auge zu fassen [49]). Allerdings haben wir schwerlich, wie gewöhnlich angenommen wird, auch in diesem Kopfe eine Nachbildung des Werkes des alten Meisters von Sikyon anzuerkennen, ja es dürfte sogar sehr zweifelhaft sein, ob dieser Kopf überhaupt für eine Nachbildung aus späterer Zeit, für ein pseudo-alterthümliches oder archaistisches Werk, und nicht vielmehr für ein sehr vorzügliches Original aus eben der Periode, von der wir reden, oder aus der unmittelbar folgenden Zeit zu halten sein wird. Es soll freilich nicht geläugnet werden, daß dieser Kopf im Allgemeinen den Typus zeigt, den wir als den des kanacheïschen Werkes aus der Bronze kennen, aber weder dies beweist für die Annahme der Nachahmung noch auch der mehr besondere Umstand, daß bei dem Marmorkopfe wie bei der Bronze einige gelöste, im Marmor weggebrochene Haarstrippen vorn über Schulter und Brust herabhangen. Denn der Typus ist eben der allgemein alterthümliche, und diese Haarstrippen finden sich noch mehrmals bei alten Statuen des Apollon wieder, so daß man sie zu einem allgemeinen Kennzeichen alterthümlicher Statuen dieses Gottes gemacht hat. Ist aber der Marmorkopf ein echtes altes Werk, so wird er dadurch zu einem um so unschätzbareren Monumente der entwickelt archaischen Kunst. Das Material ist parischer Marmor, die Arbeit im höchsten Grade fleißig und gewissenhaft, was man in der Zeichnung Fig. 12 am meisten bei den über der Stirn liegenden, an den Enden regelmäßig eingebohrten Locken wahrnehmen kann. Das Gesicht ist voll der alten Herbheit und Strenge in schneidend scharfen Formen gebildet; und doch ist ein großer Typus in demselben unverkennbar; est ist eine gar energische, man könnte sagen bedeutende Physiognomie, welche, ohne zu eigentlicher Schönheit und zu feinem Ausdruck des Geistigen gelangt zu sein, doch sehr sichtbar die Formelemente künftiger Idealbilder des Gottes, selbst eines belvederischen Apollon enthält. Denn selbst in der bloßen Linearzeichnung tritt jener Zug stolzer Hoheit in der Nase und besonders in Mund und Kinn hervor, welcher am belve-

derischen Apollon in einer bewegten Situation des Gottes so bewunderungswürdig ausgebildet ist, das Auge aber und die Stirn des alten Kopfes haben auch Etwas von der himmlischen Klarheit, welche von Stirn und Auge jenes Idealbildes leuchtet. Und eben in dieser seiner Eigenthümlichkeit stellt sich der Apollonkopf des britischen Museums dar als ein Monument des Übergangs der Kunst von der typisch starren Ausdruckslosigkeit in den Gesichtern der älteren Zeit zu der vollendeten Darstellung des Seelischen und Geistigen in den Formen, welche erst die folgende Periode erreicht.

In einer solchen Mittelstellung zwischen alterthümlicher Gebundenheit und individueller Freiheit des Stils dürfen wir uns nun auch den alten Meister von Sikyon wohl denken. Die Urteile der Alten stellen ihn mit Kallon von Aegina auf eine Stufe, und eine Stufe des Alterthümlichen höher hinauf, als Kalamis von Athen, von dem wir sehn werden, daß er zuerst den Formen feineren seelischen Ausdruck einzuhauchen verstand. Kanachos' Werke werden uns charakterisirt als härter, denn daß sie die Naturwahrheit darstellen könnten (rigidiora quam ut imitentur veritatem; Cic.), und doch wird Kanachos, wie sein Zeitgenoß Kallon von Aegina, noch von späten römischen Schriftstellern als ein höchst bedeutender Künstler aus der Menge hervorgehoben. Zu diesen Urteilen bildet der Apollonkopf des britischen Museums einen eben so bündigen wie bedeutungsvollen monumentalen Commentar, und es braucht nur noch auf die Mannichfaltigkeit sowohl in der Technik des Kanachos, der Holz, Goldelfenbein, Erz und, wenn wir eine Nachricht des Plinius (34, 41) recht verstehn, auch Marmor bearbeitete, wie in den Gegenständen desselben, welche das Tempelbild und die Thiergestalt umfassen, hingewiesen zu werden, um die Bedeutsamkeit des alten Meisters in das richtige Licht zu stellen.

Aristokles, Kanachos' Bruder, tritt uns, obgleich ihn Pausanias (6, 9, 1) kaum minder berühmt nennt als Kanachos, doch ungleich weniger bedeutend entgegen, da wir von ihm nur ein einziges Werk, die bereits angeführte dritte Muse im Musendreiverein von Ageladas und Kanachos, kennen, er ist uns aber, wie angeführt, als Gründer einer Schule bemerkenswerth, die in ihrem siebenten Gliede bis in die 100. Olympiade hinabreicht, und an welche sich eine chronologische Berechnung knüpfen läßt, die das Zeitalter des Gründers auf die Mitte der 60er Oll. feststellt, ein Umstand, der auch für Aristokles' großen Bruder Kanachos von Bedeutung ist[50]). Das ist aber keineswegs das einzige Interesse, welches eine solche durch mindestens sechs Menschenalter und bis in gänzlich veränderte Verhältnisse der Kunst zusammenhaltende Künstlerschule darbietet; denn will man nicht, — was in dieser Zeit sehr unwahrscheinlich ist und auch mit dem Ausdruck kaum übereinstimmt, den Pausaunias gebraucht: Pantias sei unter den von Aristokles unterrichteten Künstlern der siebente in der Abfolge, — annehmen, die ganze Sache beschränkte sich darauf, daß diese Künstler in ihren Inschriften ihre Lehrer als solche genannt haben, wie dies in späterer Zeit (s. unten die Schule des Pasiteles) allerdings vorkommt, so muß man doch auf einen sehr starken und bewußten Conservativismus eben dieser Schule und aus diesem wiederum auf die Energie des Einflusses des Gründers derselben und auf höchst charaktervoll ausgeprägte Kunstprincipien desselben schließen. Worin diese bestanden wissen wir freilich nicht; denn wenn die Schüler des Aristokles, um diesen etwas uneigent-

lichen, aber schon von Pausanias angewendeten Ausdruck zu gebrauchen, bis auf den einen Sostratos, von dem eine Statue der Athene angeführt wird, nur als Athletenbildner thätig sind, so ist das schwerlich das Maßgebende, da dieses das Feld war, welches die Kunst in Sikyon und in Argos überhaupt vorwiegend anbaute.

3. Aegina.

Aegina, wo die Thätigkeit des Smilis, die sich übrigens, wie wir oben (S. 79) sahen, von der Heimath ab auf die Inseln und die kleinasiatische Küste hinwendet, in die 50er Oll. fällt und in die 60er hineinreicht, hat in diesem Zeitraum, dem letzten seiner selbständigen Blüthe, eine nicht ganz unbedeutende Anzahl von Künstlern aufzuweisen, unter denen besonders zwei, Kallon und Onatas hervorragen. Der ältere derselben ist Kallon, ein Schüler von Tektaios und Angelion, die wir unter den Schülern der ersten berühmten Marmorbildner Dipoinos und Skyllis kennen gelernt haben, der also im Verhältniß zu diesen etwa die Generation des Enkels darstellt. Seine Chronologie bestimmt zu begründen ist bei dem Mangel jedes positiven Datums bisher nicht gelungen[51]), seine Wirksamkeit aber bis Ol. 80 auszudehnen liegt nur ein Grund von zweifelhaftem Werthe vor, und Manches spricht dagegen, so das es wahrscheinlicher ist, daß Kallon etwa von der Mitte der 60er bis um die Mitte der 70er Olympiaden als selbständiger Künstler thätig war; in dieser Stellung erscheint er als Zeitgenoß des Kanachos von Sikyon, als welchen ihn Pausanias bezeichnet.

Von Kallons Werken kennen wir nur eine Statue der Kora, welche in Amyklae unter einem der drei ehernen Dreifüße stand, deren beide anderen mit den schon oben (S. 80) erwähnten Statuen der Artemis und Aphrodite von der Hand des Gitiadas von Sparta geschmückt waren, und welche, wie früher berührt, als Siegesweihgeschenk vom ersten messenischen Kriege mit zweifelhaftem Rechte galten, und eine hölzerne Statue der Athene Sthenias auf der Burg von Troezen. Aus diesen Werken, über die wir nicht einmal etwas Näheres erfahren, würden wir weder auf die Größe noch auf die Stileigenthümlichkeit des Künstlers schließen können, dessen Bedeutung in der Entwickelung der Kunstgeschichte aber daraus hervorgeht, daß, so wie Cicero den Kanachos, so Quintilian den Kallon neben dem weiterhin zu besprechenden Athener Hegias gleichsam als Typus und Muster in einer erläuternden Vergleichung der Kunst der Rede mit der bildenden verwenden kann. In diesem Urteile des Quintilian erscheint Kallon, dem Kanachos bei Cicero ganz parallel als härter in der Kunst denn Kalamis (s. unten) und werden seine Werke hart und den etruskischen ähnlich genannt, so daß er, wenn auch als ein trefflicher, dennoch vollkommen als ein Meister des alten herben Stils erscheint.

Ungleich bedeutender als Kallon und besonders aus einem Grunde, der weiterhin klar werden wird; ungleich interessanter erscheint uns dessen jüngerer Landsmann Onatas, eines Mikon Sohn. Und dennoch kennen wir diesen Meister, abgesehn von einem Epigramme der Anthologie, nur aus Pausanias. Sein Zeitalter[52]) wird im Allgemeinen dadurch bestimmt, daß Pausanias ihn Zeitgenossen des Ageladas (s. oben) und des Hegias von Athen nennt, den wir ebenfalls als Phidias' Lehrer kennen lernen werden. Wir sind des-

wegen vollkommen berechtigt, das einzige feste Datum, welches wir aus dem Leben des Künstlers kennen, Ol. 78. 3 (465) in die Zeit seiner reifsten Blüthe und seines festbegründeten Ruhmes, folglich in sein höheres Alter zu verlegen, was damit bestens übereinstimmt, daß es sich hier wie bei dem Apollon des Kanachos um ein Werk handelt, welches aus der Ferne, von Syrakus her, und zwar von dem Herrscher von Syrakus, Hieron, bei dem Künstler bestellt wurde, ein Viergespann, das zur Feier eines von Hieron in Olympia erfochtenen Sieges mit dem Viergespanne nach Hierons Tode von dessen Sohne Deinomenes daselbst aufgestellt wurde. Andere mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit berechnete Daten anderer Werke des Onatas (Ol. 75—79, und etwa 77 oder 78) passen nicht allein zu diesem, sondern bestätigen vielmehr noch besonders, daß es sich in diesem Zeitraum um die Meisterschaft des Onatas und folglich um seine ausgedehnteste Thätigkeit handelt; wie lange vorher der Meister selbständig thätig war, vermögen wir nicht mehr auszumachen. — Der besondere Grund, der uns Onatas interessant macht, ist, daß sich unter seinen Werken solche finden, die lebhaft an die berühmten aeginetischen Giebelgruppen erinnern, zu denen man freilich auch in älterer Zeit schon die Kunst des Onatas in Beziehung gebracht hat, ohne sich dabei auf Anderes, als auf die Berühmtheit des Künstlers und das Lob zu stützen, das seinen Werken ertheilt wird. Das ist freilich ein schwaches Argument; etwas anders aber stellt sich die Sache, wenn wir die Werke des Onatas näher betrachten und darunter folgende zwei Gruppen finden. 1. Weihgeschenk der Achaeer nach Olympia bei nicht angegebenem Anlaß, Paus. 5, 25, 8. (SQ. Nr. 425). Dasselbe war eine Gruppe von Erzstatuen und stellte die Griechen vor Troia dar, wie sie (nach Ilias 7, 175 ff.) durch das Loos bestimmen, wer den Zweikampf mit Hektor kämpfen soll. Die Gruppe bestand aus zehn Figuren, von denen neun, die Loosenden, auf einer gemeinsamen, wahrscheinlich in der Form eines Kreisabschnittes zu denkenden Basis, Nestor, der die Loose im Helm gesammelt hatte, auf eigener Basis, jenen gegenüber stand. Von den loosenden Helden, die nicht ganz gerüstet, sondern nur mit Helm, Schild und Speer gewaffnet wären, nennt unser Gewährmann nur drei, Agamemnon, den einzigen, welchem der Name mit rückläufiger (also alterthümlicher) Schrift beigeschrieben war, Idomeneus, auf dessen Schilde ein Hahn das Zeichen oder Wappen bildete, und in einem Distichon:

Viele Werke erschuf, auch dies, der kluge Onatas,
Er des Mikon Sohn, der von Aegina entstammt

der Name des Künstlers angebracht war, und drittens Odysseus, den Nero aus der Gruppe wegnahm und nach Rom schleppte. Die anderen sechs waren nach Homer: Diomedes, die zwei Aias, Meriones, Eurypylos und Thoas.

2. Weihgeschenk der Tarantiner in Delphi, wegen eines Sieges über die Peuketier (Paus. 10, 13, 10. SQ. Nr. 426). Es war eine Gruppe von Reitern und Fußkämpfern, unter denen der König der Iapygier Opis, der Bundesgenoß der Peuketier, als im Kampfe Gefallener dargestellt war, während ihm zunächst der Heros Taras und Phalanthos von Lakedaemon der Gründer Tarents standen. — Indem es der Besprechung der Aeginetengruppen vorbehalten bleiben muß, deren näheres Verhältniß zu der Kunst des Onatas zu erörtern, soll hier nur auf einige

äußerliche Vergleichungspunkte aufmerksam gemacht werden. In dem ersteren Werke wird, wie in der Aeginetengruppe, ein berühmter epischer Gegenstand, und zwar zum ersten Male in der Kunstgeschichte, in einer Gruppe von Rundbildern behandelt; in demselben scheint, wie in der Aeginetengruppe, die Nacktheit Princip gewesen zu sein, so daß die vollständige Rüstung der homerischen Helden, mit Panzer und Beinschienen, wie sie die älteren Vasen durchgängig beibehalten haben und wir sie noch in den Grabstelen des Aristion und der von Hagios Andreas (s. Anm. 79) und nicht minder in dem Harpyienmonumente von Xanthos (s. unten) finden, aufgegeben und durch die leichte Waffnung ersetzt ist, welche Pausanias ausdrücklich hervorhebt und der wir in der erhaltenen Gruppe, in der das gleiche Princip waltet, diese wunderbar gearbeiteten Körper verdanken. Die zweite Gruppe des Onatas bietet einen andern Vergleichspunkt mit den Aegineten: es ist die Darstellung eines Kampfes, in deren Composition wie in der der Giebelgruppen ein Gefallener, um den sich die Hauptpersonen gruppiren, den Mittelpunkt bildet. — Trotz diesen Merkmalen der Übereinstimmung darf man nun keineswegs ohne Weiteres die aeginetischen Giebelgruppen dem Onatas zuschreiben; aber das scheint klar, daß in seiner Kunst weit eher als in der des Kallon, so weit wir diese kennen, verwandte Motive und ein ähnlicher Kunstgeist hervortritt, und daß wenn, was durchaus nicht geläugnet werden soll, Kallon oder überhaupt die ältere Kunst an den Giebelgruppen betheiligt war, nicht von ihr, sondern von der jüngeren des Onatas der Anstoß ausging, ähnlich wie die Parthenonbildwerke, an denen theilweise auch noch ältere Künstler thätig gewesen zu sein scheinen, dennoch im Wesentlichen als Schöpfungen des Phidias zu gelten haben.

Von den übrigen Werken des Meisters kann, da wir von ihnen wenig Genaues wissen, nur sehr kurz geredet werden; es sind einige Götterbilder, darunter das zweifelhafte [52]) der „schwarzen Demeter“ für Phigalia, welches der Künstler als Abbild eines uralten in abenteuerlicher Gestalt gebildet haben soll, das aber auch zu Grunde gegangen war, ehe es Pausanias, der nur vom Hörensagen über dasselbe berichtet, gesehn hatte, ferner ein Apollon aus Erz für die Pergamener, den Pausanias groß und kunstvoll, ja ein Wunder nennt, und der auch in einem Epigramm des Sidoniers Antipater (Anthol. Palat. IX. 238. SQ. Nr. 424) gefeiert scheint, ferner ein Hermes, den die Pheneaten in Arkadien nach Olympia weihten, und der in eigenthümlicher Gestalt, einen Widder unter dem Arm und mit dem Helm auf dem Kopfe erschien [54]). Als einzelnes Heroenbild wird ein Herakles von 10 Ellen (15 Fuß) Größe in Erz, mit Keule und Bogen genannt, den die Thasier nach Olympia weihten, und endlich als einzelnes Werk nicht idealen Gegenstandes das schon oben besprochene Viergespann des Hieron in Olympia.

Ein Gesammturteil über die Kunst des Onatas finden wir nur bei Pausanias (5, 25, 13. SQ. Nr. 428), dem allein wir auch fast alle Nachrichten über den Meister verdanken. Dies Urteil lautet sehr günstig: „diesen Onatas, obwohl er dem Stil seiner Werke nach der aeginetischen Schule angehört, schätzte ich nicht geringer als irgend Einen der Daedaliden und der attischen Werkstatt.“ Ja dies Urteil lautet so günstig, daß man dasselbe gleich auf das höchste Maß des Lobes ausdehnen zu müssen glaubte, indem man unter den Daedaliden und der attischen Werkstatt keinen Geringeren als den göttlichen Phidias und seine Schule verstehn wollte [55]). Das ist nun freilich gewiß unrichtig, und wird um so unrichtiger erscheinen, wenn

wir Onatas als einen um eine Generation älteren Künstler als Phidias betrachten; es ist keine Spur, daß Phidias jemals als Daedalide bezeichnet oder zu den Daedaliden gerechnet worden sei, keine Spur, daß jemals seine Schule als die „attische Werkstatt" bezeichnet wurde, ja eine solche an Handwerk und Zunft erinnernde Bezeichnung des Phidias und der Seinen ist bei der Bewunderung dieser Künstler bei den Alten unmöglich. Die „attische Werkstatt" werden wir sogleich in Hegias, Kritios und Nesiotes und anderen Zeitgenossen des Onatas kennen lernen, in Künstlern, die ihren ehrenvollen Platz in der Kunstgeschichte haben. Onatas mit diesen zu vergleichen, ist dem Pausanias schon ein Großes; denn, wenngleich wir nicht bestimmt sagen können, worin die Eigenthümlichkeit des aeginetischen Stils im Vergleich zum attischen liege, so ist doch aus Pausanias' Worten klar ersichtlich, daß er denselben für geringer achtet, und in seinem „obwohl Onatas seinem Stil nach der aeginetischen Schule angehört" mit einer gewissen Beschränkung sein Lob einleitet, mit jener echt griechischen Maßhaltung, die wir Modernen nicht aufgeben oder vernachlässigen sollten.

Von sonstigen aeginetischen Künstlern dieser Periode können nur etwa noch zwei ein näheres Interesse in Anspruch nehmen, Glaukias und Anaxagoras. Der erstere, dessen nachweisbare Daten zwischen Ol. 73 und 75 fallen, ist ein in athletischen Siegerstatuen ziemlich fruchtbarer Künstler, der außer diesen auch des syrakusischen Tyrannen Gelon Statue nebst dessen Viergespann goß, mit welchem jener in der 73. Olympiade einen Sieg davongetragen hatte. Der andere, Anaxagoras, wie Glaukias wesentlich Zeitgenoß des Onatas, erscheint dadurch als ein bedeutender Künstler, daß in einer Zeit, wo Griechenland keineswegs arm an Künstlern war, ihm die Griechen nach der Schlacht von Plataeae (Ol. 75. 2, 479) die Verfertigung des kolossalen ehernen Zeus auftrugen, den sie aus dem Zehnten der Beute nach Olympia weihten. Ihm aber auch den kolossalen Poseidon und jenen wahrscheinlich zum Theil erhaltenen Schlangendreifuß[56]) beizulegen, von denen bei dem selben Anlaß jener auf dem Isthmos von Korinth, dieser in Delphi geweiht wurde, liegt kein haltbarer Grund vor. Andere aeginetische Künstler sind uns fast nur dem Namen nach bekannt, zum Theil nicht einmal mit Sicherheit aus dieser Periode datirbar, so daß wir von ihnen, nachdem um Onatas' willen dessen Sohn Kalliteles, sein Gehilfe bei einem oder zwei seiner Werke, genannt ist, absehn können. — Nach dem Verluste seiner politischen Selbständigkeit scheint Aegina, welches Ol. 80. 3 (457) Athen unterlag, keinen hervorragenden Künstler wieder geboren zu haben.

Wir wenden uns deshalb ohne Aufenthalt zu der benachbarten Siegerin.

4. Athen.

Es ist schon bei dem Rückblick am Schlusse des vorigen Capitels bemerkt worden, daß Athen in der Periode bis Ol. 60 noch nicht oder kaum in der Kunstgeschichte genannt wird, obwohl wir eine alte Kunstübung, namentlich der Holzschnitzerei, auch dort werden voraussetzen dürfen. In die Künstlergeschichte tritt Athen erst in dieser Zeit ein, namhafte Künstler, welche fördernd in die Kunst eingriffen und einen eigenthümlichen Stil entwickelten, brachte die Stadt, die der Mittelpunkt aller großen Kunstübung werden sollte, in diesem Zeitraume zuerst hervor.

Wenn man von einem ziemlich zweifelhaften Simmias, Sohn eines Eupalamos absieht, ist der erste namhafte attische Künstler Endoios, den freilich Pausanias und Athenagoras in Daedalos' Zeit hinaufrücken, während er von neueren Forschern nach Maßgabe des palaeographischen Charakters einer Inschrift mit seinem Namen um Ol. 70 angesetzt wird. Ein Künstler der rein historischen Zeit ist nun Endoios allerdings ohne Zweifel, aber nicht nur jene verkehrte Verknüpfung mit Daedalos, sondern auch der ausgesprochen höchst alterthümliche Charakter mehrer seiner Werke, namentich einer aus Oelbaumholz geschnitzten Athene auf der Akropolis von Athen und wohl auch eines Holzbildes der Athene für Erythrae, das mit den ganz alterthümlichen Attributen des Polos auf dem Kopfe und einer Spindel in jeder Hand ausgestattet war, endlich, um von dem unsichern Bilde der ephesischen Artemis zu schweigen, der Umstand, daß unter einem Kallias, der ein drittes Werk des Endoios auf der Burg von Athen weihte, wenigstens mit demselben Rechte ein aus Ol. 58 bekannter Mann dieses Namens, wie ein späterer, in der Mitte der 70er Oll. lebender verstanden werden kann, dies Alles macht es mindestens zweifelhaft, ob wir für die Chronologie des Endoios an das vermuthete Datum jener Inschrift gebunden und nicht vielmehr berechtigt sind, um 5, ja um 10 Olympiaden weiter hinaufzugehn[57]). Von besonderem Interesse aber würde uns die chronologische Feststellung des Endoios weniger wegen seiner anderen, schon genannten und demnächst zu nennenden Werke als vielmehr deswegen sein, weil es möglich, ja nicht einmal unwahrscheinlich, wenngleich nicht gewiß ist, daß wir seine von jenem Kallias geweihte sitzende Athenestatue noch besitzen. Dies, besonders in Vergleichung mit den Statuen vom heiligen Wege bei Milet (oben S. 94 f.) sehr interessante Werk soll weiterhin in dem Capitel über die erhaltenen Werke näher besprochen werden; hier seien noch kurz die weiteren Arbeiten des Endoios angeführt. Als solche nennt Pausanias ein drittes Bild der Athene und zwar der Alea in Tegea, das August nach Rom versetzte, das als ganz von Elfenbein und ausdrücklich als alterthümlich bezeichnet, an die Vorstufen der Goldelfenbeintechnik erinnert. Außerdem arbeitete Endoios in Erythrae auch stehende Horen und Chariten aus Marmor, und das Grabdenkmal, zu dem die obenerwähnte Inschrift gehört, ist ebenfalls von Marmor gewesen, so daß Endoios wie Dipoinos und Skyllis in Marmor- wie in Holzsculptur thätig gewesen ist, und außer in jenem Grabmahl wesentlich als Götterbildner erscheint.

Dem Endoios am nächsten scheint sodann Antenor zu stehn, welcher die älteren, von Xerxes weggenommenen, durch Alexander, Seleukos oder Antiochos den Athenern zurückgegebenen Bilder der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton verfertigte, also nach Ol. 67. 3 (510) als dem Datum der Vertreibung der Peisistratiden und vor Ol. 75. 1 (480) als demjenigen des Raubes. Und in dieselbe Zeit mag Amphikrates fallen, von dessen Hand das angebliche Denkmal der auch auf der Folter verschwiegenen Geliebten des Harmodios, Leaena (Löwin) war. Als solches galt eine eherne Löwin, welche auf der Agora gegen den Aufgang zur Akropolis aufgestellt und bei geöffnetem Rachen ohne Zunge gebildet war. In der Löwin erkannte man ein Namenssymbol des verschwiegenen Mädchens das man gewählt hätte, weil man in der guten alten Zeit sich noch scheute, von Buhlerinnen, und wären es solche wie Leaena gewesen, Porträtstatuen öffentlich aufzustellen; in dem Mangel der Zunge eine Anspielung auf die Verschwiegenheit.

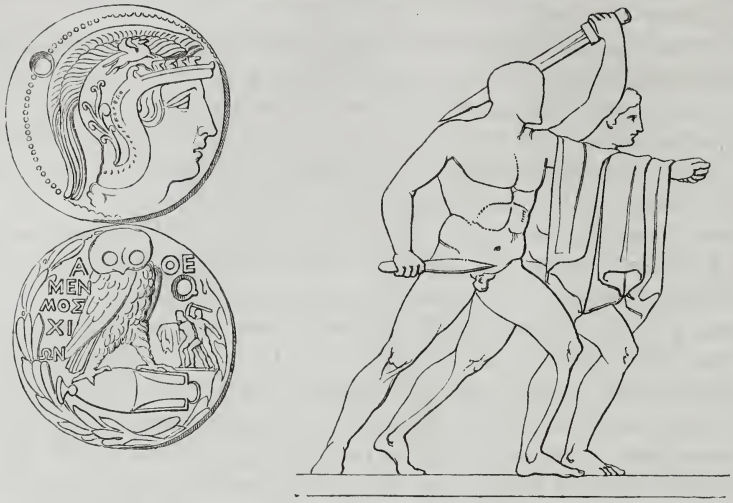
Mag die ganze Erklärung ein Periegetenmärchen sein, das Datum des Monumentes kann dabei immer bestehen.

Dieses altattische Thierbild erinnert daran, daß in eben dieser Zeit auch die ersten Pferdedarstellungen in Athen aufgestellt wurden. Die ältesten waren Erzbilder der vier Stuten, mit welchen der Ol. 63 gestorbene Vater des Miltiades, Kimon drei olympische Siege erkämpft hatte; ihnen folgt Ol. 68 oder 69 ein ehernes Viergespann als Weihgeschenk auf der Burg nach einem (Ol. 68. 3) erkämpften Siege der Athener über die Boeoter und Chalkideer.

Um eben diese Zeit oder wenig später mögen dann auch die nur inschriftlich bekannten Künstler Aristion und Aristokles gelebt haben[58], von deren letzterem wir eine weiterhin genauer zu besprechende Grabstele besitzen.

Ungleich wichtiger als sie, ja als alle bisher besprochenen Künstler sind uns Hegias oder Hegesias und Kritios und Nesiotes, welche Zeitgenossen des Argivers Ageladas und der Aegineten Kallon und Onatas genannt werden, und deren Zeit durch zwei feste Daten bestimmt ist, nämlich dadurch, daß Hegias der, wahrscheinlich erste, Lehrer des Phidias vor Ageladas war, und daß die gemeinsam arbeitenden Künstler Kritios und Nesiotes die neueren Bilder der Tyrannenmörder arbeiteten, welche Ol. 75, 4 (476) am Aufgange der Akropolis aufgestellt wurden. Wie lange nachher diese Künstler noch thätig waren, läßt sich nicht bestimmen, jedoch scheint die Angabe des Plinius (34, 49. SQ. Nr. 452), welcher als Rivalen des Phidias in der 84. Olympiade Alkamenes (Ph.'s Schüler), Hegias (Ph.'s Lehrer), Kritios und Nesiotes nennt wenigsten in sofern ungenau, als sie sich auf die Blüthe dieser Künstler bezieht (aemuli fuerunt), die immerhin noch zur Zeit von Phidias' Schülern gelebt haben mögen. Denn mehr als ein Umstand (Inschriften und die Berechnung einer Schülerreihe des Kritios) stellt es fest, daß die Blüthe dieser Künstler in die Mitte der 70er Olympiaden fällt, also nicht bis in die Mitte der 80er (40 Jahre lang) gedauert haben kann. Auch werden die Künstler durch die Urteile der Alten über ihren Stil, auf die wir zurückkommen, deutlich genug als Meister der älteren Zeit charakterisirt.

Von Hegias' Werken kennen wir nur wenige und zwar nur dem Namen nach; so die später nach Rom versetzten und daselbst vor dem Tempel des Jupiter Tonans aufgestellten Statuen der Dioskuren, auf deren eine man mit Unrecht ein im britischen Museum aufbewahrtes Relief (abgeb. in Müllers Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 50) bezogen hat, Knaben auf Rennpferden (celetizontes pueri), dergleichen auch Kanachos gebildet hatte, und wahrscheinlich einen in Parion aufgestellten Herakles. Noch weniger wissen wir von der Mehrzahl der Werke des Kritios und Nesiotes; zum Entgelt aber ist uns ihre berühmteste Arbeit, die Gruppe der Tyrannenmörder in einer Anzahl von Nachbildungen erhalten, welche durch eine Reihe glücklicher Entdeckungen unserer Zeit an's Licht gezogen worden sind. Es handelt sich hierbei um folgende Monumente. Am längsten bekannt, aber früher nicht recht verstanden ist das Beizeichen auf attischen Tetradrachmen der Münzmeister Mentor und Moschion (von denen ein Exemplar in Fig. 13 a), darstellend zwei gemeinsam wie zum Angriff vorschreitende Männer, von denen der eine zum kräftigen Schlage mit dem Schwert ausholt, während der andere, die über den Arm hangende Chlamys wie einen Schild vorstreckend, ihm schützend zur Seite geht. Dieselbe Gruppe, nur nach der anderen Seite hin gezeichnet, fand sich sodann als Relief an einem



a. b.

Fig. 13. Nachbildungen der Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes auf einer athenischen Münze a. und einem athenischen Marmorrelief b.

marmonen obrigkeitlichen Lehnsessel in Athen (Fig. 13. b). Es ist Stackelbergs Verdienst in seinem Werke über die Gräber der Hellenen, wo S. 35 die angeführten Monumente abgebildet sind, sowohl die Bedeutung des Gegenstandes wie die Identität desselben in den beiden nach verschiedenen Seiten gewendeten Darstellungen, wie endlich das erkannt zu haben, daß eben diese Aufnahme der Gruppe von zwei Seiten her, beweise, es handele sich um eine freistehende Gruppe von Rundbildern, die von verschiedenen Richtungen her betrachtet und copirt werden konnte. Was hier durch einen scharfsinnigen Schluß erkannt wurde, das wurde im Jahre 1859 durch eine schöne Entdeckung von Friederichs zur unmittelbaren Gewißheit erhoben, indem derselbe in zwei jetzt in Neapel aufgestellten und fälschlich zu Gladiatoren ergänzten Statuen (Fig. 14) dieselbe Gruppe nachwies, und zwar in Statuen, welche vermöge ihres Stils in der unzweifelhaftesten Weise auf ein Vorbild archaischer Kunst hinweisen und durch gewisse technische und formelle Eigenthümlichkeiten auf ein Vorbild in Erzguß schließen lassen. Nachdem diese Entdeckung gemacht war, konnte eine Wiederholung derselben Figuren, welche allerdings zum Theil durch stärkere Ergänzungen entstellt und in fließenderem oder weicherem Stil gearbeitet im Garten Boboli in Florenz steht, nicht lange mehr unerkannt bleiben, und wird außer von mir und Brunn und Benndorf, welcher sie in den Monumenten des Institus (VIII. tav. 46) herausgegeben hat, ohne Zweifel auch von anderen unterrichteten Reisenden erkannt worden sein. — Wenn wir nun mit Hilfe der Münzen und des Reliefs im Stande sind, die Statuen nicht allein in die richtige Gruppirung zusammenzustellen, wie es in einer Zeichnung Fig. 14 geschehn ist, sondern auch deren Ergänzungen zu berichtigen, die übrigens bei dem neapolitaner Paar in der Hauptsache der Stellungen das Rechte getroffen haben, so werden wir uns behufs der kunstgeschichtlichen Würdigung an eben

diese neapolitaner Statuen, als weitaus die bedeutendste und stilvollste Nachbildung zu halten haben.

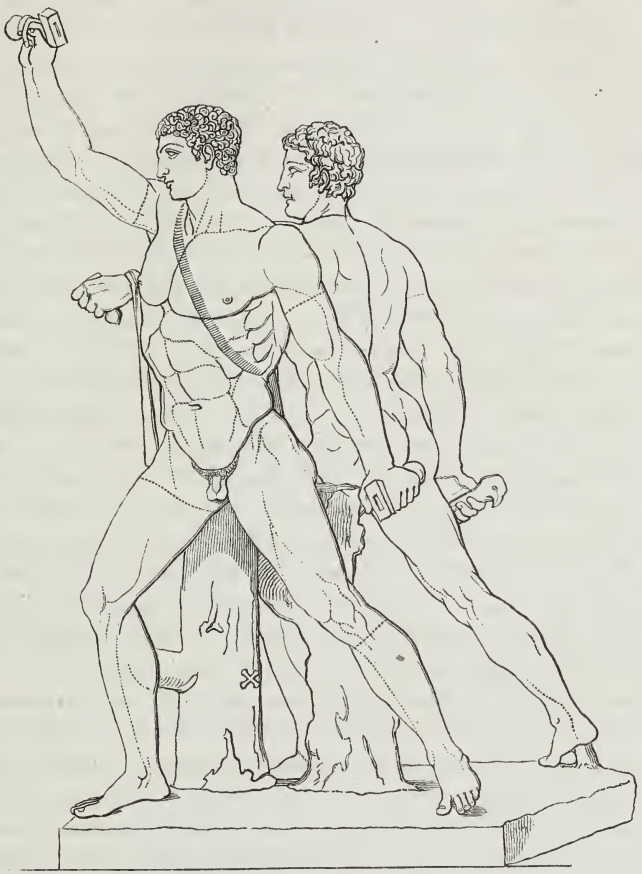


Fig. 14. Statuarische Nachbildung der Tyrannenmörder in Neapel.

Was zunächst die Erfindung anlangt, so konnte diese nicht glüchlicher sein, wo es galt, das gemeinsame und geschlossene Andringen zweier, durch unzertrennliche Freundschaftsbande vereinter Männer zu einem bedeutenden und gefährlichen Unternehmen vor die Augen zu stellen und zugleich unter sie die Rollen so zu vertheilen, daß ohne die Einheitlichkeit der Gruppe zu gefährden die Einförmigkeit vermieden wurde. Der jüngere und von dem Tyrannen am tiefsten gekränkte Genoß, Harmodios, dringt am feurigsten vor und er ist es, der mit längerem Schwerte den eigentlichen Todesstreich führt, während ihn der ältere, im Relief bärtig gebildete Freund, Aristogeiton schützend und mit kürzerem Schwerte hilfbereit begleitet. Damit ist die Idee in der That vollkommen ausgesprochen, in die Composition aber ist durch den Contrast der Seiten beider Figuren, indem die eine mit dem rechten, die andere mit dem linken Fuß antritt, die eine den rechten Arm erhoben, die andere den linken vorgestreckt hat, ferner durch das verschiedene Alter und dadurch, daß Hamodios ganz nackt erscheint, während Aristogeiton

die ausgebreitete Chlamys handhabt, grade dasjenige Maß von Mannigfaltigkeit gebracht, dessen Überschreitung die Geschlossenheit des Ganzen leicht hätte in Gefahr bringen können. Die Bewegungen, voll Energie und Leben, haben etwas Gewaltiges, Unwiderstehliches, das uns an dem Erfolge der Freunde nicht zweifeln läßt; die Formen des Nackten, überaus wohl verstanden und klar entwickelt, obgleich in ihnen ein Altersunterschied der Freunde kaum wahrgenommen werden kann, zeigen noch jene die feinen Übergänge vernachlässigende Strenge und Härte, welche wir aus anderen Werken des reifen Archaismus, den aeginetischen Giebelstatuen und noch dem myronischen Diskobol im Palaste Massimi kennen, und die Verhältnisse, sowohl im Ganzen wie auch in der Breite und Höhe der Brust, der Mächtigkeit der Schultern, der Knappheit des Leibes, der Fülle der großen Muskelpartien, zumal an den Beinen, und der energischen Schärfe der Gelenke und der Partien, wo die Knochen von wenig Fleisch bedeckt sind, dies Alles ist durchaus stilvoll und dem Wesen einer Kunst gemäß, welche die Formen voll Überzeugung so und nicht anders auffaßt und wiedergiebt. Die Haarbehandlung dagegen an dem echten Kopfe des Harmodios und an der Scham beider Statuen ist noch durchaus conventionell in kleinen reihenweisen Buckellöckchen angeordnet, nicht minder ist die Drapirung in dem Gewande dürftig und steif und das Gesicht nicht allein ohne eigentlichen seelischen Ausdruck, sondern auch noch in jenen keineswegs schönen Formen: mit niedriger Stirn, hochliegenden Augen, einem Überwiegen der unteren Theile, athemloser Nase, gekniffenem Munde, kleinen und zu hoch sitzenden Ohren gearbeitet, welche bei den Aegineten und anderen archaischen Werken so viel von sich haben reden machen. Nicht übersehen oder verkannt werden darf aber der Idaelismus, der sich darin ausspricht, daß die Künstler von der Tracht des wirklichen Lebens abgesehen und ihre mit Heroenehren gefeierten Befreier Athens in heroischer Bildung hingestellt haben. — Schließlich darf die Frage nicht unberührt bleiben, ob wir in diesen Monumenten Nachbildungen der Gruppe des Antenor oder derjenigen des Kritios und Nesiotes besitzen. Mit voller Gewißheit wird man sich kaum entscheiden können, um so weniger, da es eine unzweifelhaft richtige Annahme ist, daß die Gruppe der jüngeren Meister sich von derjenigen des Antenor, zu deren Ersatze nach Xerxes' Raube sie bestimmt war, in Hauptsachen der Composition nicht unterschieden haben wird. Auch will die Meinung nicht viel besagen, man werde von den beiden nach Alexanders Zeit wieder neben einander aufgestellten Monumenten wohl das vorzüglichere jüngere eher als das ältere nachgebildet haben, da sich grade im Gegentheil eben so wohl denken läßt, daß das freudige Ereigniß der Zurückgabe der alten, fast wie Götterbilder in Ehren gehaltenen Statuen, zu deren Nachbildung angeregt habe. Dennoch erscheint es wahrscheinlicher, daß unsere Monumente auf das Vorbild von Kritios und Nesiotes zurückgehn, und zwar, weil der archaische Stil der Statuen in Neapel von einer Reife und Feinheit ist, welche uns verhindert, wenn wir nach den Ergebnissen der neuesten Forschungen die aeginetischen Giebelgruppen in der Mitte der 70er Oll. entstanden denken müssen, zu glauben, es seien schon fast 40 Jahre früher um Ol. 67 in Athen Statuen gemacht worden, die den Aegineten wenigstens gleich, denen des Westgiebels ganz unzweifelhaft, namentlich auch in der Freiheit, ja dem Ungestüm der Bewegungen überlegen sind. Die Annahme aber, das neapolitaner Paar gehe auf Antenor, das florentiner auf die jüngeren Meister zurück,

entbehrt aller festen Begründung, da der Stil der florentiner Figuren der eigene einer weit späteren Zeit ist, der an den Archaismus des Urbildes nur noch äußerlich erinnert[59]). — Gegenüber den trefflichen neapolitaner Statuen werden wir nun auch die Urteile der Alten erst recht verstehen, wenn sie die Werke eines Hegias Kritios und Nesiotes und deren Genossenschaft: knapp, sehnig und trocken, mit den bestimmtesten Umrissen umschrieben nennen oder von der Knappheit und Trockenheit der alten Bildner- wie der alten Redekunst sprechen, welche Späteren schwer nachzuahmen sei, und werden, wenn wir diese Urteile auch nicht gradezu als Lob betrachten können, uns doch wohl hüten, sie als Tadel zu verstehn. Wie sehr die spätere Kunst der Alten selbst diesen reifen Archaismus zu würdigen wußte, davon werden wir gleich ein Beispiel kennen lernen. Hier sei nur noch erwähnt, daß Kritios, welcher der bedeutendere der beiden Künstler gewesen sein mag, gleichwie Aristokles von Sikyon ein Schule gründete, die in vier Gliedern bis um Ol. 96—100 hinabreicht, ohne daß die ihr angehörenden Künstler von der Bedeutung wären, daß sie hier namentlich aufgeführt werden müßten. Über die Bedeutung der Schule als solcher gilt natürlich dasselbe, was von der des Aristokles gesagt worden ist. Nicht unerwähnt bleiben dürfen hier aber einige altattische Werke unbekannter Meister, welche, wie sie sich an die oben (S. 115) besprochenen, aus den 60er Oll. stammenden anreihen, den Übergang zu den Jugendarbeiten des Phidias machen, die zu dem Andenken der Persersiege, namentlich des Sieges bei Marathon aufgestellt wurden. Schon bald nach diesem (Ol. 72. 3) weihte Miltiades selbst auf der Burg von Athen eine Statue des bocksfüßigen Pan, welcher dem Glauben nach bei Marathon den Athenern sich hilfreich erwiesen hatte. Aus der Zeit kurz darauf, um Ol. 74, mag dann eine Statue stammen, welche Themistokles als Vorsteher der öffentlichen Brunnen Athens aus Strafgeldern wegen Mißbrauchs des Wassers aufstellte, und welche die Perser geraubt haben. Daß wir von ihr keine nähere Kunde haben ist sehr zu beklagen, denn es erscheint in ihr, einer Wasserträgerin, welche auf den Segen des frischen Wassers anmuthig anspielt, das erste in der Kunstgeschichte nachweisbare Gattungsbild, die älteste Statue aus menschlichem Kreise, welche nicht Porträt war. Wiederum wenig später, Ol. 75. 4, drei Jahre nach dem salaminischen Siege und gleichzeitig mit der Aufstellung von Kritios' und Nesiotes' Tyrannenmördern weihten beim Beginn des neuen Mauerbaues die Archonten nach Raths- und Volksbeschluß eine Statue des Hermes Agoraeos, eben jene, die uns als ein Beispiel der hohen Schätzung dieses reifen Archaismus bei späteren Künstlern dienen kann, sofern berichtet wird, sie sei noch in später Zeit ganz schwarz von dem Pech gewesen, mit welchem die Bildhauer sie tagtäglich abformten (s. SQ. Nr. 470 ff.). Endlich, wohl schon zur Zeit der ersten Thätigkeit des Phidias, wurde wegen des Sieges am Eurymedon von den Athenern (Ol. 77. 4) ein Weihgeschenk nach Delphi gestiftet, von dem wir bisher leider keine klare Vorstellung gewonnen haben. Es stellte eine Athene dar, entweder neben, also im Schatten einer ehernen Palme mit vergoldeten Früchten, dem Symbol des Sieges, oder, wenn diese Annahme durch den Wortlaut unserer Quellen nicht gestattet ist, auf eine Palme tretend, welche dann aber wohl nur als umgestürzt, als Symbol des besiegten Orients aufgefaßt werden kann, nimmer aber die Athene in ihrer Blätterkrone tragend[60]).

5. Die übrigen Städte des Mutterlandes.

Über die Künstlergeschichte der übrigen Städte des Mutterlandes werden wenige kurze Notizen genügen, da nirgend wirklich große und namhafte Künstler hervortreten. Diejenigen Städte, welche überhaupt Künstlernamen aufzuweisen haben, sind: Naupaktos, Troizen, Phlius, Elis, Korinth und Theben, von denen wir die ersten drei, aus denen nur je ein Künstler zu nennen wäre, der Kürze wegen übergehn können. Mit auch nur einem Künstler, Kallon, tritt Elis ein, aber eines seiner Werke, ein Weihgeschenk der Messenier in Sicilien, welches zwischen Ol. 71 und 86 (genauer können wir nicht datirens, SQ. Nr. 475) in Olympia aufgestellt wurde, verdient wohl eine besondere Erwähnung. Die Messenier pflegten jährlich einen Chor von fünf und dreißig Knaben mit ihrem Lehrer und einem Flötenspieler zu einem Feste nach Rhegion zu senden. Dieser Festchor ging einmal in der Meerenge von Messina zu Grunde, und auf Anlaß dessen wurden die Bilder der Knaben nebst dem ihres Lehrers und Flötenspielers in Erzguß in Olympia aufgestellt, ein Werk des Eleers Kallon, den man von dem gleichnamigen Aegineten doch wohl besser unterscheidet, als beide künstlich zu verbinden. Wir wissen nichts Näheres von dieser ausgedehnten Arbeit; aber ein Blick auf die berühmte Statue des betenden Knaben in Berlin, so wenig dieser als ein Rest dieser Gruppe bezeichnet werden soll, kann uns belehren, wie liebenswürdig und schön möglicher Weise die Knabenstatuen des Kallon gewesen sein können.

Aus Korinth, der Stadt des uralten schwunghaften Kunstbetriebs kennen wir drei Künstler, Diyllos, Amyklaeos und Chionis, welche gemeinsam ein von den Phokiern wegen eines Sieges über die Thessaler in Delphi kurz vor den Perserkriegen aufgestellses Weihgeschenk arbeiteten. Es war dies eine Gruppe, welche den schon von Dipoinos und Skyllis behandelten Gegenstand des Dreifußraubes oder vielmehr den Kampf um den Dreifuß zwischen Apollon und Herakles darstellte, denn Pausanias (10, 13, 7) giebt ausdrücklich an, daß die beiden Söhne des Zeus den Dreifuß haltend sich zum Kampfe mit einander anschickten, von welchem sie Artemis einerseits, Athene andererseits zurückzuhalten strebte.

Schon nach dieser Angabe — dann auch dem Stil nach — muß es sehr zweifelhaft erscheinen, ob wir in den vielfachen nachgeahmt alterthümlichen Reliefen dieses Gegenstandes, von denen weiter unten ein Exemplar aus Dresden folgt, wie vermuthet worden, Nachbildungen dieser Gruppe besitzen. Eher könnte man dies von einem bis jetzt in zwei Exemplaren bekannten Thonrelief annehmen, von denen das besser erhaltene aus der Campana'schen Sammlung in Rom auch in Welckers Alten Denkmälern 2, Taf. 15, Nr. 29 abgebildet ist. Denn hier haben wir eine Vorstellung, die sich gar nicht genauer bezeichnen läßt, als mit den Worten, die Pausanias von dem Werke des Diyllos und Amyklaeos gebraucht, und der Stil dieses Reliefs, mag er auch in der Nachbildung Etwas von der Strenge des Vorbildes verloren haben, zeigt trotz aller Vortrefflichkeit in der Formgebung einen solchen Grad steifer Symmetrie und eines einförmigen, gebundenen Rhythmus der Bewegung, daß das Monument oder sein Vorbild mit Fug der Mitte der 70er Oll. zugewiesen werden kann, und nicht etwa in die Zeit der völlig entwickelten Kunst der folgenden Periode zu setzen sein wird. Es darf aber nicht verkannt werden, daß der in voller Höhe der beiden Streitenden zwischen diesen stehende Dreifuß in einer statuarischen Gruppe so kaum gedacht werden kann, so daß dieser Um-

stand uns auf eine freie Erfindung dieser Composition für eine Darstellung in Relief hinweist.

Endlich tritt, so viel wir wenigstens sehn können, in diesem Zeitraume zuerst in den Kreis kunstfleißiger Städte Theben, welches mehre Künstlernamen, wie Pythodoros, Askaros, Aristomedes und Sokrates aufweist, von denen nur die beiden letzten hervorgehoben werden mögen, weil sie ein Götterbild, die dindymenische Göttermutter, thronend, aus einem Block pentelischen Marmors verfertigten, welches nebst dem Tempel, in dem dasselbe aufgestellt war, von dem großen Pindar geweiht wurde, wodurch zugleich die Zeit als die der 70er Olympiaden (Pindar lebte von Ol. 65—84) wenigstens ungefähr bezeichnet wird.

Von den wenigen Künstlern der Inseln im Osten ist früher geredet worden; aus Großgriechenland und Sicilien sind uns außer dem weiterhin zu besprechenden Pythagoras von Rhegion irgend bedeutendere Meister nicht bekannt. Indem von der Mittheilung untergeordneter Namen abgesehn wird, sei anhangsweise derjenigen bedeutenderen Kunstwerke dieser Periode außer den attischen gedacht, deren Urheber wir nicht kennen und deren Ursprungsort wir ebenfalls leider nicht nachweisen können. Nach den Siegen beim Artemision und bei Salamis (Ol. 75. 1) weihten die Griechen gemeinsam in Delphi nach Pausanias eine Apollonstatue und (nach Herod. 8. 121) eine achtzehn Fuß hohe Statue mit einem Schiffsschnabel in der Hand, die wir als weiblich werden denken und „Salamis“ nennen dürfen. Wenigstens finden wir in den Gemälden, mit denen Panaenos den Thron des Zeus in Olympia schmückte, eine Gestalt der „Salamis“ mit der Zier des Schiffsvordertheils in der Hand, der „Hellas“ gegenüber gebildet. Das wäre denn neben dem „Agon“ unter den Werken des Dionysios (oben S. 106) die älteste allegorische Figur der griechischen Kunst sowie in der Hydrophore des Themistokles (oben S. 119) das erste Gattungsbild erscheint. — Des kolossalen Poseidon, den die Sieger von Plataeae (Ol. 75. 2) auf dem Isthmos und des Schlangendreifußes, den sie in Delphi stifteten, ist schon oben (S. 113) gedacht, wo deren Beilegung an Anaxagoras von Aegina abgelehnt wurde, so daß hier nur noch die Erwähnung zweier nicht unbedeutenden Kunstwerke aus Sicilien übrig bleibt, einer von den Hyblaeern in Olympia zu nicht genau zu bestimmender Zeit, wohl aber in dieser Epoche geweihten alterthümlichen Zeusstatue und einer dergleichen wie es scheint von Gold und Elfenbein, welche Gelon von Syrakus nach seinem Siege über die Karthager im Jahre der plataeischen Schlacht (Ol. 75. 2) ebenfalls in Olympia stiftete, und zwar in dem wahrscheinlich nach der karthagischen Beute, aus der es erbaut wurde, so genannten Schatzhause der Karthager. Gegenüber dem Mangel an Künstlernamen aus Großgriechenland und Sicilien ist es nicht unwichtig so bedeutende daher stammende Werke, wie namentlich dieses letztere, zu registriren. Ob sie freilich daselbst gefertigt wurden, muß dahingestellt bleiben, da z. B. die Messenier für ihr Weihgeschenk in Olympia Kallon von Elis beschäftigen (s. oben S. 120), und für Hieron Onatas und Kalamis arbeiteten.

Nachdem wir uns in diesen Notizen eine Übersicht über die Entwickelung der Kunst zu verschaffen gesucht haben, sofern dieselbe sich aus litterarischen Quellen und aus den Nachbildungen einzelner Werke einzelner namhafter Künstler gewinnen läßt, wollen wir jetzt versuchen, uns im folgenden Capitel durch die

Betrachtung der erhaltenen Monumente das Bild von der Kunst dieser alten Zeit zu beleben und zu verdeutlichen.

FÜNFTES CAPITEL.

Die erhaltenen Monumente.

Die erhaltenen Monumente der Plastik aus den 60er und 70er Olympiaden werden im Folgenden in einer Anordnung vorgeführt, welche vielleicht auf den ersten Blick den Nachtheil zu haben scheinen kann, daß durch sie Gleichartiges getrennt und daß der Fluß der Darstellung einer classificirenden Systematik zum Opfer gebracht wird. Aber diese Nachtheile werden durch ungleich größere Vortheile aufgewogen, wenn wir die datirten, datirbaren und local bestimmten Originale von den nicht local bestimmbaren Originalen absondern, erstere nach ihren Entstehungsorten ordnen, und erst nach der Betrachtuug aller Originale, nur zur Ergänzung hieratisch-archaistische (nachgeahmt alterthümliche) Sculpturen hinzufügen.

Daß wir durch solche Denkmäler, welche ein Datum an sich tragen, oder deren Datum berechenbar ist, uns zunächst eine feste Unterlage für die kunstgeschichtliche Monumentalkritik schaffen müssen, oder daß eine solche sichere Unterlage bei der wenig präcisen Stilbezeichnung in den Urteilen der Alten über die Künstler der hier in Rede stehenden Zeit wenigstens auf's höchste wünschenswerth sei, wird Jeder leicht begreifen. Ebenso wird Jeder damit einverstanden sein, daß Originale und Nachbildungen getrennt werden, wenigstens Jeder, der weiß, wie sich Stil und Manier unterscheiden, und daß Werke, die später in der Weise früherer Zeit gearbeitet und nachgeahmt wurden, den Stil der alten Zeit nie in seiner vollen Reinheit, je später die Nachahmung ist, um so weniger genau und in der großen Masse der in späten Jahrhunderten nachgeahmten Werke sogar nur in seinen gröbsten Merkmalen auffassen und wiedergeben und diese mit allerlei modernen Zuthaten verquicken. Weniger von selbst dürfte der Grund in die Augen springen, der dazu führt, die local bestimmbaren von den local nicht bestimmbaren Originalen, und erstere wieder nach ihren Fund- und Entstehungsorten zu sondern. Und doch ist dies das einzige Mittel, um den Fortschritten der monumentalen Kunstgeschichte zu genügen, der einzige Weg, welcher zu einer wirklich scharfen Datirung an sich undatirter Monumente führen kann, und der hoffen läßt, daß später aufgefundene Monumente sich den früher aufgestellten Classen werden einreihen lassen. Nachdem man von Winckelmann abwärts angefangen hatte, den altgriechischen Stil von dem etruskischen zu unterscheiden, mit dem er schon bei den Alten, wie wir gesehn haben, hie und da verglichen und zusammengestellt wurde, und vor Winckelmann, ja zum Theil noch heute von Künstlern und Kunstliebhabern völlig vermengt wird, begnügte man sich zunächst alle erhaltenen griechischen Werke dieser Zeit in Bausch und Bogen als „altgriechische“

zu bezeichnen und von einem gemeinsamen „altgriechischen Stil“ zu reden. Nun sind allerdings viele allen griechischen Monumenten gemeinsame Merkmale vorhanden, welche sie dem Etruskischen so gut wie dem Aegyptischen, Indischen, Assyrischen gegenüber unterscheiden, und eben so wohl ergiebt sich aus den litterarischen Quellen und aus den Monumenten selbst eine gewisse Summe dessen, was die Werke der 60er und 70er Olympiaden, sie mögen entstanden sein wo immer es sei, von den Arbeiten der vorhergehenden Periode kaum minder bestimmt als von den Schöpfungen der Blüthezeit unterscheidet Dennoch aber dürfen wir den Blick nicht dagegen verschließen, daß innerhalb dieses Gemeinsamen sehr beträchtliche Unterschiede in der Kunst- und Stilentwickelung der verschiedenen Locale der Kunst bestehn, Unterschiede, welche sich zum Theil schon aus den Andeutungen der Alten ergeben, wie z. B. wenn die „aeginetische Arbeit“ (ἐργασία Αἰγιναία) von derjenigen der „attischen Werkstatt“ (ἐργαστήριον Ἀττικόν) sehr bestimmt unterschieden wird. Diese localen Differenzen sind nun auch in den Monumenten, selbst bei flüchtiger Betrachtung unverkennbar. Wir sind freilich bisher schwerlich im Stande, die charakteristischen Merkmale der Stilunterschiede in den Werken der verschiedenen griechischen Stämme in irgend vollständiger Weise aufzustellen, und Alles, was bisher über diese Stammverschiedenheiten im altgriechischen Stil geschrieben worden, entbehrt der rechten Schärfe und Eindringlichkeit; was in der That kaum anders sein kann, da unser Monumentenvorrath noch viel zu beschränkt ist, um uns zu einem durchgreifenden Urteil zu befähigen und zu berechtigen. Nichtsdestoweniger steht die Thatsache fest, daß Unterschiede vorhanden sind. Ist dies aber der Fall, steht die Möglichkeit, einmal zu einer präcisen Charakterisirung der wirklichen Stildifferenzen der altgriechischen Kunst der verschiedenen Landschaften und Stämme zu gelangen, selbst nur in entfernter Aussicht, so wird es, trotz dem Widerspruch einzelner bedeutender Männer, unausweichliche Pflicht, diejenigen Kunstwerke unserer Periode, deren Entstehungsort sich ermitteln läßt, nach Locale getrennt zu behandeln, und wir dürfen nicht mehr um der Bequemlichkeit der Darstellung willen bei deren Charakterisirung unter der gemeinsamen Rubrik des alten Stils stehn bleiben. Wohl festzuhalten aber dürfte trotzdem sein, daß es bis jetzt weit mehr auf eine eindringliche und allseitige Beobachtung der Stileigenthümlichkeiten der alten Sculpturen als auf ein Hervorheben gewisser einzelner Stilunterschiede ankommt. Jene ruhige Beobachtung wird der Zukunft ein erwünschtes Material brauchbarer Thatsachen überliefern, eine verfrühte Systematisirung und Schematisirung dagegen ist mit der sehr bedeutenden Gefahr gebunden, die künftige Beobachtung zu trüben und zu mißleiten.

Nach diesen Vorbemerkungen beginnen wir mit

1) den datirten, datirbaren und local bestimmten Monumenten,

und wenden natürlich wieder unsere Blicke zuerst auf die Orte, in denen wir die größte Kunstthätigkeit durch litterarische Quellen kennen gelernt haben. Aber vergebens suchen wir nach einem originalen Sculpturwerke aus Argos, vergebens nach einem solchen aus Sikyon.

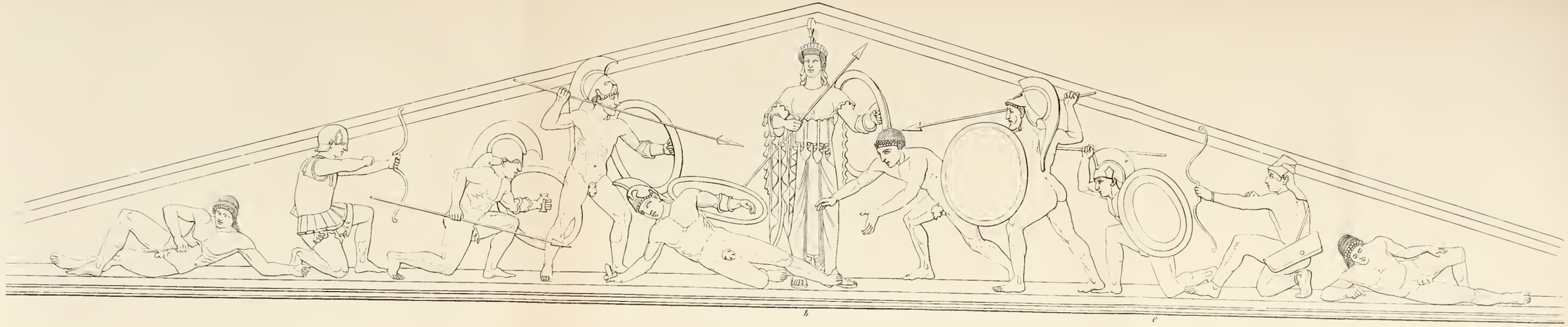
Desto größer ist unsere Ausbeute aus dem dritten Mittelpunkte der Kunst dieser Zeit, aus

a) Aegina;

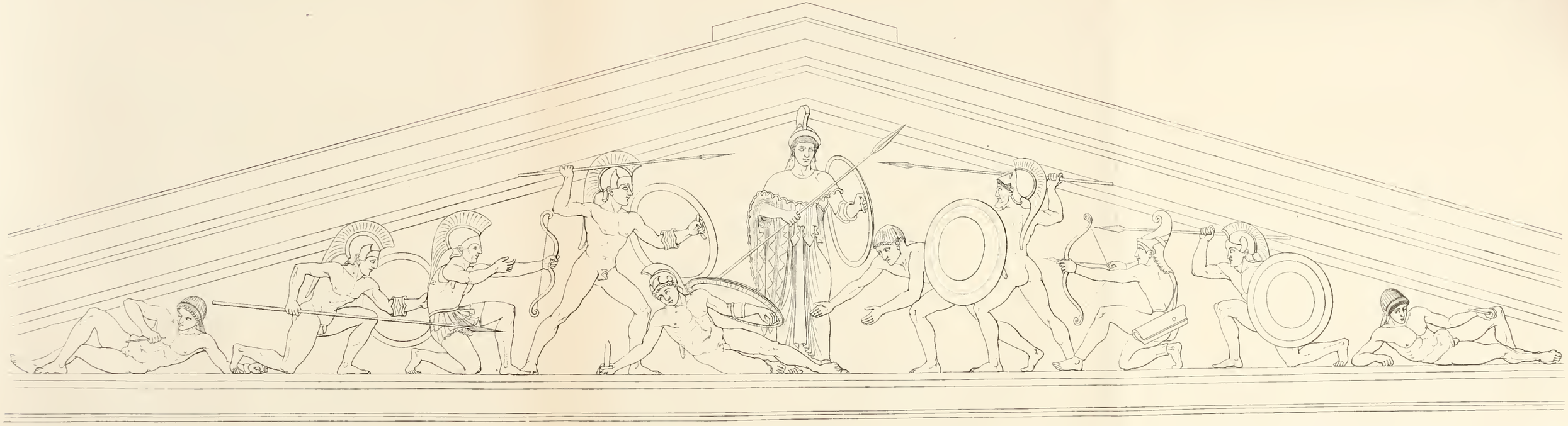
denn hier handelt es sich um die berühmten Giebelgruppen des Athenetempels, welche 1811 von einer Gesellschaft deutscher und englischer Gelehrten aufgefunden, 1812 von dem Kronprinzen (König Ludwig I.) v. Bayern für 10,000 venetianische Zechinnen (70,000 südd. Gulden) erkauft wurden und 1816 und 1817 von Thorwaldsen im Modell, von Martin Wagner im Marmor restaurirt, in der Glyptothek in München aufgestellt sind. Die folgenden Abbildungen stellen (Fig. 15) den ganzen westlichen Giebel in vollständiger Restauration und in der jetzt beliebten Anordnung der Figuren lediglich zur Vergegenwärtigung der Composition und eine Auswahl einzelner Figuren aus demselben (Fig. 16) und eine Figur aus dem östlichen Giebel (Fig. 17) zur etwas näheren Vergegenwärtigung des Stils im engeren Sinne dar, wobei leider gestanden werden muß, daß auch diese Abbildungen an Stiltreue zu wünschen übrig lassen. Es ist dabei ein nur sehr leidiger Trost, daß es völlig genügende Abbildungen bisher überhaupt nicht giebt, denn selbst die vergleichsweise besten im dritten Bande der Déscription de la Morée pl. 58 ff. können darauf keinen Anspruch machen, diese hochmerkwürdigen Figuren in ihrer vollen Stileigenthümlichkeit wiederzugeben, deren Körper sie namentlich zu schwer und massig, nicht mit der Schärfe der Formengebung darstellen, welche die Originale auszeichnet. Für die Litteratur über diese Denkmäler ist auf die Anmerkungen zu verweisen. [61])

Der Figuren sind, abgerechnet die größeren und kleineren Fragmente (im Brunn'schen Verzeichniß der Glyptothek Nr. 72 neunundvierzig und Nr. 74 einunddreißig Stücke) im Ganzen siebenzehn, von welchen 15 den beiden Giebeln angehören, 2 viel kleinere die Akroterien des Daches bildeten. Diese letzteren sind bekleidete weibliche Statuetten, welche als Horen ergänzt wurden. Von den 15 Giebelstatuen gehören 5 dem östlichen, 10 dem westlichen Giebel an, so daß die westliche Giebelgruppe vollständig zusammengesetzt werden kann, bis auf eine Figur, deren Fragmente sie als gleich der entsprechenden im östlichen Giebel erkennen lassen, wonach sie, der sich Vorbeugende nämlich, in die restaurirte Gesammtansicht Fig. 15 und in Fig. 16 mit aufgenommen ist.

Wenn wir die wieder zusammengestellten Gruppen im Ganzen überblicken, so drängt sich der Beobachtung unmittelbar auf, daß die Composition beider nicht nur im Allgemeinen, sondern fast in allen Theilen genau mit einander übereinstimmt. In beiden Gruppen ist der Kampf über einen beide Male erhaltenen Gefallenen, offenbar einen ersten Helden und Führer, als charakteristische Scene der heroischen Kriegführung dargestellt, in beiden Gruppen steht die im Tempel verehrte Göttin Athene als Schutzgöttin und Kampfwart in der Mitte, ganz erhalten im westlichen Giebel, für den östlichen, abgesehen von kleineren Bruchstücken, durch einen Kopf und Arm verbürgt. In beiden Giebeln kämpfen zunächst gegen einander zwei mit Lanzen Bewaffnete, aufrecht stehend im Ausschritt mit hochgeschwungener Waffe, beide Male im westlichen, einmal im östlichen Giebelfelde erhalten, während ein waffenloser Knappe des einen Vorkämpfers unter dem Schutze seines Schildes sich vorbeugt, um den Gefallenen am Fusse zu ergreifen und auf die eine Partei hinüberzuziehn, die sich nach der Lage des Gefallenen als die feindliche ergiebt. In beiden Giebeln sind die Vorkämpfer von je einem Bogenschützen begleitet, der beiderseitig im westlichen, einmal im östlichen Giebel erhalten ist,



b c



a

Fig. 12. Der westliche Giebel des Athenetempels auf Aegina. a nach der jetzigen Aufstellung, b. nach Brunns Entwurfe der Umstellung.

und der im Westgiebel nach der jetzigen Aufstellung unmittelbar auf den beiderseitigen Vorkämpfer folgt, während gewichtige Gründe dafür geltend gemacht worden sind,[62]) daß er ursprünglich eine Stelle entfernter von der Mitte seinen Platz gehabt habe, da wo er nach den Maßverhältnissen wahrscheinlich auch im Ostgiebel allein anzubringen ist. In den beiden Gruppen endlich lag in der Ecke je ein Gefallener oder Verwundeter, wiederum beide Male im westlichen, einmal aus dem östlichen Giebel erhalten. Zu der Gruppe des westlichen Giebels gehören schließlich noch zwei knieende Lanzenkämpfer, welche ganz ähnlich für das östliche Giebelfeld vorauszusetzen sind. Daß dieselben im Westgiebel wahrscheinlich mit den Bogenschützen die Stelle zu wechseln haben, ist so eben bemerkt. Durch diese 11 Figuren in jedem Giebel ist die in ihrer flachpyramidalen Aufstellung unzweifelhafte, nach strengen Gesetzen der gegenseitigen Entsprechung beider Flügel angeordnete Composition vollendet und geschlossen. Die durchgängige Entsprechung beider Giebel in allen erhaltenen und fast mit Nothwendigkeit zu ergänzenden Theilen läßt uns von der östlichen Gruppe einige mit den übrigen Fragmenten zusammen gefundene weibliche Köpfe ausschließen, von denen einer unter dem Namen Hesione in die Composition des Ostgiebels von Hirt mit aufgenommen wurde, die aber sicher nicht dem Giebel, wahrscheinlich Weihgeschenken, Statuen in der östlichen Vorhalle des Tempels angehörten. Die vollständige Entsprechung beider großen Gruppen und die eben so vollständige Symmetrie in der Anordnung beider Flügel einer jeden derselben, welche uns im westlichen Giebel vor Augen steht, müssen wir hervorheben als einen ersten bedeutenden Charakterzug in der Entwickelung der Bildkunst, welche diese merkwürdigen Denkmäler vertreten. Man sage was man will, man berufe sich auf die Ähnlichkeit des in beiden Gruppen dargestellten Gegenstandes, um die Übereinstimmung beider Giebel, auf die Auffassung des Kampfes in seiner Schwebe und Unentschiedenheit, welche das Einschreiten der Göttin für die Ihren motivirt, um die Gleichmäßigkeit beider Flügel der Gruppen zu vertheidigen, man wird immer gestehn müssen, nicht allein, daß diese Compositionen gegen die bei aller Abgewogenheit freie Mannichfaltigkeit der Giebelgruppen des Parthenon stark contrastiren, sondern auch, daß der Künstler, welcher die Parthenongruppen componirte, auch diese Gruppen anders, reicher und mannichfaltiger zu componiren verstanden haben würde, ohne ihrer Abgewogenheit im Geringsten zu schaden. Und wenn auch eine nicht unbeträchtliche Schwäche in der Composition des westlichen Giebels nach der jetzigen Aufstellung der Figuren, nämlich das Knieen der zweiten Lanzenkämpfer an einer Stelle im Giebel, von der aus sie den Feind mit ihrer Waffe unmöglich erreichen können, durch die oben berührte Umstellung derselben und der Bogenschützen gemildert werden würde, also dem erfindenden und anordnenden Künstler nicht in ihrer ganzen Größe zur Last gelegt werden darf, so bleibt doch immer noch genug Bedenkliches in diesem Knieen von Lanzenkämpfern an sich übrig. Denn daß solche nur stehend, schreitend, frei bewegt handeln und wirken können, nicht knieend, wie Bogenschützen, bei denen diese, größere Deckung gewährende Stellung ganz in der Ordnung ist, das sollte doch nicht verkannt werden. Knieen kann, späterer griechischer Taktik gemäß, ein Lanzenbewehrter nur im ersten, nicht im zweiten Gliede und nur dann, wenn es gilt, in geschlossener Phalanx einen feindlichen Ansturm abzuschlagen. Von dem Allen kann hier keine Rede

Fig. 16. Mittelgruppe des westlichen Giebels von Aegina.

sein, und so wird man auch nach der Umstellung sagen dürfen, daß diese Stellung nicht das Ergebniß des freien Willens und unbeschränkten Schaffens des Künstlers, sondern daß es der Zwang der Gesetze des Raumes ist, welchen er zu erfüllen, in welchen hinein er zu componiren hatte, der sich in diesem Knieen ausspricht. Man stelle die Gruppe in den unbegrenzten Raum, und es wird schwerlich Jemand einfallen, die Lanzenkämpfer auch gleich hinter den Vorkämpfern knieend zu zu bilden. Hier haben wir also eine Grenze und Schranke in dem Vermögen des Meisters dieser Gruppen.

Gehn wir von der Gesammtgruppirung zu den einzelnen Figuren über[63]), welche ziemlich bedeutend unter Lebensgröße sind (die Athene 1,68m die beiden Vorkämpfer dagegen 1,39m und 1,43m der Gefallene 1,44m u. s. w.) so fällt gegenüber den Werken der älteren Periode als ein gewaltiger Fortschritt die Mannichfaltigkeit der Stellungen zuerst ins Auge, denn wir sehn neben ruhig stehenden Figuren Kämpfende im Ausschritt mit hoch geschwungener und tief zum Stoß gefaßter Waffe, Knieende, einen Vorgebeugten, und liegende Gestalten in verschiedener Motivirung, und finden in allen Stellungen und Bewegungen (mit Ausnahme der Athene, wovon sogleich) gleich große Wahrheit und keine Spur mehr von jenen Unterschieden in der Richtigkeit der Darstellung je nach der größeren oder geringeren Schwierigkeit des Schemas, welche wir z. B. bei den selinuntischen Metopen bemerkten. Denn wenn die Athene von der Freiheit der Bewegung und der Richtigkeit der Stellung ausgenommen, fast regungslos grade dasteht, nur den linken Arm mit dem Schilde wie zur Abwehr des nach dem Gefallenen Greifenden leise erhoben, so kann diese Ruhe in der Gestalt der Göttin um so unmöglicher auf dem Unvermögen des Künstlers beruhen, als grade diese Stellung am leichtesten zu bilden war; sie ist also Absicht und soll Athene, welche durch übermenschliche Göttermacht wirkt, und durch leise Erhebung des Schildes dem Feind eine unbedingte Schranke zieht, zu den kämpfenden und sich abmühenden Menschen in Gegensatz stellen. Was aber die ungeschickte Drehung der Beine vom Knie abwärts und der Füsse, die im Profil stehen, anlangt, so ist diese eine Folge des beschränkten Raumes im Giebelfelde, in welchem nur an dieser Stelle die Figuren in doppelter Tiefe angebracht werden mussten. Da hatte denn die hintere Statue Platz zu machen, und der Künstler mag um so unbefangener das etwas ungeschickte Auskunftsmittel gewählt haben, als es wahrscheinlich ist, daß man bei der ursprünglichen hohen Aufstellung der Gruppe den Verstoß nicht oder kaum wahrnehmen konnte.

Aber auch bei den übrigen, bewegten Figuren sind die Stellungen, obwohl nicht nur im Allgemeinen, sondern bis ins letzte Detail der thätigen Musculatur richtig und naturgemäß, ja mit grosser Kenntniss der Natur wiedergegeben dennoch schwunglos, haben etwas taktmäßig Abgewogenes, metrisch Beschränktes, welches uns nicht den Eindruck eines leidenschaftlichen Kampfes, sondern eher den einer wohlausgeführten Pantomime macht. Und hier handelt es sich in der That wieder um die Grenze im Können des Künstlers oder der Künstler, von denen der Meister der Ostgruppe auch in diesem Betracht demjenigen der Westgruppe überlegen ist. Aber wenngleich jener namentlich in seinem liegenden Verwundeten (Fig. 17) einen auch der Stellung und ihrer Motivirung nach gradezu meisterhaften Körper, in dem sich vorbeugenden Nackten (s. Fig. 16) ein kaum weniger vorzügliches Stück Arbeit geliefert hat, so stehn doch selbst die höchsten Leistungen

Fig. 17. Liegender Verwundeter aus dem östlichen Giebel von Aegina.

dieser Künstler nicht nur an Freiheit des Rhythmus sehr weit hinter den Giebelgruppen des Parthenon, sondern auch an Schwung und Ausdruck der Bewegungen selbst hinter der Gruppe der Tyrannenmörder fühlbar zurück.

Ungleich unbedingter als die Bewegungen können wir die große Naturwahrheit und Lebendigkeit der Formen bewundern, eine Naturwahrheit, welcher kein Theil der Musculatur an den vielfach bewegten Körpern sich entzieht. Nur ganz einzelne anatomische Unrichtigkeiten und Absonderlichkeiten kommen vor, welche indeß so wenig bedeutend sind, daß sie das Auge des Nichtanatomen und Nichtkünstlers kaum wahrnimmt, während die gesammte Linien- und Flächenbewegung tadellos richtig und in der Ausführung trotz der besonders in den Figuren des Westgiebels herben Schärfe der Formenbehandlung auf's höchste vollkommen ist, so daß selbst die in äußerst geringen Erhebungen die Oberfläche des Körpers durchziehenden Adern, bei den Figuren des Ostgiebels in besonders feiner Durchführung, mit der pünktlichsten Sorgfalt ausgedrückt sind. Dennoch haben höchstens die Figuren des Ostgiebels, namentlich der Verwundete, Etwas vom pulsirendem und athmendem Leben in sich, diejenigen des Westgiebels sind durchaus ohne Athem und ohne Herzschlag, sie mögen dargestellt sein in welchem Bewegungsschema es sei. In Deziehung auf die Proportionen, welche im Ganzen normal er scheinen (7 Kopflängen), ist außer einem geringen Überwiegen der tragenden Theile, besonders des Theiles der Beine vom Knie abwärts, die Knappheit der Weichen- und Hüftpartie gegenüber der Breite der Schultern, welche die Verhältnisse der älteren Kunst bestimmt, hier (namentlich in der Westgruppe) noch gar wohl bemerkbar, und nicht minder die in der älteren Kunst herrschende Liebe für mächtige Muskel- und feine Gelenk- und Knochenformen. Die Nacktheit bei den männlichen Figuren erscheint durchaus als Princip, so sehr, daß von allen Personen nur Herakles im östlichen Giebel mit einem ledernen, seitwärts links verschnürten Panzer mit nur einer Achselklappe gerüstet, und der Bogenschütze rechts im westlichen Giebel, der als Nichtgrieche, als Barbar charakterisirt werden sollte, mit dem enganliegenden Lederhabit bekleidet ist, welches in der bildenden Kunst zur Bezeichnung orientalischer Völker, Skythen, Amazonen, Phryger u. s. w. gebraucht wird. Der griechische Bogenschütze ihm gegenüber ist ebenfalls und zwar mit einem als ehern gedachten Harnisch mit zwei Achselklap-

pen und ohne Verschnürung gepanzert, und seine Rüstung ist gleichsam eine Probe des Costüms, in welchem eigentlich alle Kämpfer auftreten müßten, wenn der Künstler antiquarisch genau hätte darstellen wollen, der sich zu diesen Probestücken sehr verständigerweise die Bogenschützen auserlesen hat, die einerseits, als nicht mit Schilden versehen, des Panzers mehr bedürfen, andererseits weniger bewegt sind, als die andern Figuren. Alle übrigen Kämpfer aber sind nur mit Helm, Schild und Lanze gerüstet, ohne Harnisch, ohne Beinschienen (diejenigen, die vorkommen, sind modern) ohne Sandalen, fast genau so wie nach Pausanias' ausdrücklicher Erklärung die griechischen Helden in der oben (S. 111) besprochenen Gruppe des Onatas. Ganz bekleidet dagegen ist Athene, und zwar ganz alterthümlich mit einem feingefältelten, besonders an den Armen sichtbaren Unterkleide, und einem in graden, glatten Falten bis auf die Füße reichenden Peplos, der nach der Mitte zusammengenommen und etwas aufgezogen jenen glatten Mittelstreifen bildet, den man mit Unrecht als aegyptisch angesprochen hat[64]). Die Aegis hangt um die Schultern und über die Brust der Göttin wie ein Mantel, und ist am Rande in flachen Bogen ausgeschnitten, deren Zipfeln Schlangen oder Troddeln aus Erz angefügt waren, aus welchem Material auch das Medusenhaupt auf der Brust bestanden haben wird.

Im seltsamen Gegensatz zu der Naturwahrheit, dem Leben und der Vortrefflichkeit in der Darstellung der Körper steht die Bildung der Köpfe, welche weder formenschön noch ausdrucksvoll sind, sondern ganz und gar die alte Zeit vertreten und, wenngleich in gemäßigter Weise, besonders in den hochliegenden Augen, dem gekniffenen Munde und dem kleinlich harten Kinn an Statuen wie der Apollon von Tenea erinnern. Was aber den Ausdruck anlangt, so sind die Köpfe nicht allein typisch, sondern für die Situation durchaus unpassend dadurch, daß sie durchgängig, so gut bei den Kämpfenden wie bei den Gefallenen, bei der Göttin wie bei den Menschen jenes starre, einfältige Lächeln zeigen, welches am teneïschen Apollon allerdings auffallender hervortritt, bei attischen Werken dieser Periode dagegen dem Harmodios des Kritios und Nesiotes und selbst der Aristionstele einem, wenn auch gleichgiltigen Ernste fast gewichen ist. Es ist über dieses typische Lächeln (denn so pflegt man es zu nennen, obwohl es eigentlich ein Lächeln nicht ist) der Aegineten bereits Vieles geschrieben, manches Geistreiche und Manches, was geistreich sein soll. Allein die Fragen nach dem Grunde desselben erledigen sich bei einer geschichtlichen Betrachtung sehr einfach und kurz, während man auch auf vielen Seiten und mit vielen weit hergeholten Combinationen die Sache nicht erledigt, wenn man die Erscheinung als principiell auffaßt und aus einer Absicht des Künstlers ableiten will. Die Geschichte der bildenden Kunst Griechenlands lehrt uns, daß die zu ihrem eigenen Heil von verfrühter Darstellung des Idealen durch religiöse Scheu ferngehaltene Kunst sich mit vollem Eifer auf die Seite der naturalistischen Durchbildung und Vollendung der äußeren Form legte, und daß die Plastik an diesem bei Menschen- wie bei Thiergestalten geübten Naturalismus so lange gleichsam mit der Zähigkeit genialer Überzeugung festhielt, bis die von ihr geschaffenen Formen als die würdigen, natürlichen und ausreichenden Träger eines übersinnlichen, idealen Inhalts erschienen. Daß eine naturalistische Kunst sich vorzugsweise an die Darstellung des Körpers hält, und den Kopf, das Gesicht, als den geistigen Theil des Menschen,

den eigentlichen Träger und das Organ des Innerlichen und Geistigen dagegen zurücktreten läßt, versteht sich ganz von selbst, und findet seine vollste Bestätigung in dem Gegensatze, den die von vorn herein transcendental angelegte und ideal gestimmte altchristliche Kunst darstellt, welche Köpfe von großer Schönheit und fein bewegtem Ausdruck auf durchaus unrichtige, ja auf völlig abscheuliche Körper setzt. Nun stehn aber die Aegineten mitten innerhalb der Leistungen der durchaus naturalistischen Kunst, und damit ist Alles gesagt, was zur Erklärung der Unschönheit uns Ausdruckslosigkeit der Köpfe dieser Figuren, des aus der früher geübten religiösen Kunst überkommenen, naiv beibehaltenen Lächelns gesagt zu werden braucht, ja richtiger Weise gesagt werden darf. Der Künstler hat die Köpfe ausdruckslos gebildet, nicht um durch ihr starres Lächeln irgend einen tiefsinnigen Gedanken auszudrücken wie den, daß menschliche Leidenschaft und menschlicher Schmerz dem Heiligthum der Gottheit fern bleiben müsse, denn sonst hätte er überhaupt keine kämpfenden und sterbenden, sondern höchstens anbetende Menschen in den Tempelgiebel stellen dürfen, sondern es ist ihm in seiner Einfalt gar nicht in den Sinn gekommen die Köpfe seiner Figuren für anders als schön und gut und in alle Wege genügend zu halten. Es konnte ihm das vermöge seiner ganzen Stellung in der Kunstentwickelung gar nicht in den Sinn kommen. Seine Kunst war durchaus naturalistisch, durchaus nicht ideal angelegt, ja eher als dies selbst etwas realistisch gefärbt, was auch von den Körpern gilt, deren ganzes und deren einziges Verdienst in der hohen Natürlichkeit besteht, die nicht eine Spur vom Idealen an sich haben, ja die weit entfernt, über die Natur gesteigert zu sein, obwohl sie doch Heroen darstellen sollen, nicht einmal schöner als ein gewöhnlicher, regelmäßiger Menschenleib gebildet sind, wohl aber mit einer solchen realistischen Wahrheit, daß selbst die Zufälligkeiten in der Natur ihren Platz in der Darstellung gefunden haben.

In voller Strenge gilt das vorstehend Gesagte nur von den Figuren des Westgiebels und hier muß nun auf die im Vorstehenden schon berührte, seit länger Zeit gemachte, dann bestrittene, neuerlich mit größerer Schärfe durchgeführte und unzweifelhaft richtige Beobachtung[65]) hingewiesen werden, daß die Figuren des Ostgiebels denen des Westgiebels in jedem Betracht überlegen sind, ohne gleichwohl von dem Gesammtcharakter dieser sich zu unterscheiden. Nicht nur in der größeren Fleischigkeit und Weichheit der Formen, in größerer Fülle und Elasticität der Körper, in weiterer Durchführung der Feinheiten an Adern und Sehnen, vielleicht etwas fortgeschrittner Behandlung der Gewandung, sondern wie schon oben erinnert, in größerer Freiheit und Kühnheit der Stellungen und Bewegungen und, wie hier hinzugefügt werden muß, im Ausdruck der Gesichter, in diesem wenigstens zum Theil[66]) sind die Figuren des Ostgiebels denen des Westgiebels überlegen, ja erscheinen sie wie die Hervorbringungen einer neuen Kunst auf ihrer ersten Stufe gegenüber jenen, welche den Charakter der Vollendung einer ältern Kunst an sich tragen. Für den Gesichtsausdruck ist besonders auf den Sterbenden (Fig. 17.) zu verweisen, bei dem in dem nur gegen die Winkel hin geöffneten Munde herber Schmerz mit großer Wahrheit ausgedrückt ist. Auch an dem Herakles will man in dem geschlossenen Munde den Ausdruck eifrigen Zielens erkennen, während dagegen bei dem Vorgebeugten (die Köpfe der andern Personen

sind modern) Nichts der Art, aber auch nicht ganz der Typus der Köpfe von der Westseite erkannt werden kann.

Wenn also in diesen Punkten Unterschiede zwischen den beiden Giebeln stattfinden, der östliche dem westlichen überlegen ist, so zeigt sich dagegen die materielle Technik in beiden auf gleicher Höhe, und zwar auf einer so bedeutenden, daß wir die Meisterlichkeit, mit der diese Gestalten aus dem parischen Marmor unter Anwendung aller bekannten Instrumente herausgearbeitet sind, uneingeschränkt bewundern können, wir mögen die feine Abgewogenheit der Statik, welche nirgend Stützen nöthig machte, sondern dem Künstler erlaubte, seine vielfach bewegten Figuren mit ihren drei Zoll dicken Plinthen in den Grund des Tempelgiebels einzulassen, in's Auge fassen oder die Kühnheit der Meißelführung, welche die Schilde am freigehaltenen Arm bis auf die Dicke von kaum zwei Zollen ausarbeitete, oder endlich die Feinheit der Durchführung, und zwar nicht blos an der der Beschauung ausgesetzten Vorderseite, sondern nicht minder an der Rückseite, welche den Blicken entzogen blieb, in deren fleißiger Vollendung also die Künstler nur ihrer eigenen Überzeugung genug thun wollten.

Um das Bild von der formellen Erscheinung der aeginetischen Statuen zu vollenden, muß noch bemerkt werden, daß vielfache kleine Löcher, die den Körpern eingebohrt sind, darthun, daß mancherlei Theile, wie die Lanzen, Schwerter, Bogen, die Schlangen an der Aegis der Athene und das Medusenhaupt auf derselben von Bronze und manche Theile sogar aus eigenen Stücken Marmors angefügt worden sind, und endlich ist zu erwähnen, daß sich beträchtliche Farbespuren an den Figuren gefunden haben, daß die Helme und die Schilde außen blau, die Helmbüsche und die Schilde innen roth, daß ein Köcher roth, ein anderer blau bemalt war, daß ein rother Saum das Gewand der Athene umzog, und daß ihre Sandalen, deren Riemen nur durch Farbe ausgedrückt, sowie die Plinthen ebenfalls roth gefärbt waren, während an dem Nackten, am Fleisch keine Farbe entdeckt wurde, ausgenommen an Lippen und Augen, wogegen die durchgängige Bemalung auch des Haares dadurch wahrscheinlich wird, daß einzelne Haarpartien, an einem Kopfe sogar die Hälfte des im Übrigen in Marmor ausgeführten Haares, von Erz angefügt waren.

Es erübrigt, kurz von dem Gegenstande der Gruppen und sodann von dem wahrscheinlichen Datum ihrer Entstehung zu sprechen.

Was den ersteren anlangt, so ist schon oben darauf hingewiesen, daß es sich in beiden Gruppen um heroische Kämpfe handelt, was allein schon der Herakles im Ostgiebel, die einzige individualisirte Figur, beweist, während der orientalisch bekleidete Schütz im Westgiebel, von dessen Parallelfigur im östlichen die Arme erhalten sind, auf Kämpfe mit Orientalen, d. h. hier mit Troern schließen läßt. Natürlich nicht auf irgendwelche, sondern auf solche, welche den Ruhm der alten Helden Aeginas begründen.

Gemäß diesem Princip ist man allgemein der Ansicht, daß der östliche Giebel dem Kampfe des Herakles und seines aeginetischen Genossen Telamon gegen Laomedon von Troia gilt, bei dem allerdings Herakles der eigentliche Führer war, hier aber, als Bogenschütze vom ersten Platze weichen muß, was der aeginetische Meister klug benutzte, um den einheimischen Telamon als den Protagonisten hinzustellen. Nicht eben so einig ist man über den Gegenstand im westlichen Giebel. In der mün-

chener Glyptothek ist derselbe als der Kampf um die Leiche des Patroklos nach der Ilias bezeichnet, während Thiersch zuerst anregte und namentlich Welcker weiter auszuführen suchte [68]), es sei nicht dieser, sondern derjenige um die Leiche des Achilleus nach der Aethiopis des Arktinos von Milet dargestellt. Es muß aber eingestanden werden, daß die für diese Ansicht aufgestellten Gründe nicht durchschlagend sind, und daß neuestens die ältere Annahme mit Glück namentlich durch Verweisung auf die Parallele des östlichen Giebels vertheidigt worden ist [69]), in welchem der Gefallene, um den gekämpft wird (Oïkles) Aegina grade so wenig angeht, wie Patroklos, während beide Male der aeginetische Held, dort Telamon, hier sein Sohn, der gewaltige Aias, als Vorkämpfer der Griechen in harter Bedrängniß dargestellt wird, in welcher der Erfolg außerdem nur durch die Mitwirkung der Athene gesichert erscheint, der Göttin, deren Tempel diese Gruppen schmückten, und deren Eingreifen in den Kampf um Patroklos Homer (Il. XVII. 544) hervorhebt, wie dasselbe allerdings auch Arktinos bei dem Kampfe um Achilleus geschildert hatte. So feiern diese Giebelgruppen dieselben Aeakiden, die Pindar als „Aeginas starke Horte" in mehr als einem Siegesliede aeginetischer Athleten preist, und deren Bilder die vereinigten Griechen zur Schlacht von Salamis herbeiholen ließen (Herod. VIII. 64.), in welcher den Aegineten der Preis der Tapferkeit zuerkannt wurde (Herod. VIII. 93).

Eben im Bewußtsein dieser ihrer Aristie und unmittelbar nachdem die Persernoth von Griechenland abgewendet war, mögen nun die Aegineten den Tempel ihrer Göttin mit diesen Giebelgruppen geschmückt haben, in welchen sie die Großthaten ihrer Heroen gleichsam als Vorbilder ihrer eigenen Tüchtigkeit feiern. Denn wenn mit manchen Andern ich selbst früher aus Gründen, die hier zu wiederholen nicht der Ort ist, geglaubt habe, die Giebelgruppen bis in die Mitte der 60er Oll. hinaufrücken zu müssen, so bekenne ich ohne Rückhalt, daß mich theils das Studium der Originale, das mir damals nicht vergönnt war, theils die feine Entwickelung des Stils dieser Bildwerke durch Brunn, von meinem Irrthume überzeugt hat, so daß ich nicht mehr zweifle, daß wir die Zeit bald nach der Mitte der 70er Oll. als diejenige zu betrachten haben, in welcher diese Sculpturen entstanden sind, die Zeit in der Onatas blühte, mit dessen Kunst sie sich so merkwürdig berühren (s. oben S. 111). Von der Kunst dieser Zeit mögen die Anregungen zu diesen Werken ausgegangen sein, und ihr mag speciell der Ostgiebel gehören, während große Wahrscheinlichkeit dafür vorhanden ist, daß ein älterer Meister, dessen Kunsttraditionen noch aus den 60er Oll. stammen, den Westgiebel überzeugungstreu und stilvoll in seiner beschränkteren und alterthümlicheren Weise ausgeführt hat, so wie auch an den Parthenonbildwerken, den reifen Früchten der Zeit und Kunst des Phidias in der Ausführung mehrfach die Hände älterer Künstler bemerkbar sind.

Gegenüber diesem in jedem Betracht höchst bedeutenden Denkmale altgriechischer Bildnerkunst erscheinen die meisten anderen Monumente dieser Zeit wenig bedeutend, und der Betrachter hat ein Gefühl von Entsagung, indem er von diesen Gruppen von Marmor sich zu den Kunstwerken wenden soll, die zum Theil aus sehr bescheidenen Reliefen von gebranntem Thon bestehn. Dennoch achte er dieselben nicht für unwichtig; sie sind es schon deshalb nicht, weil sie uns ver-

bürgen, daß und wie weit die Kunst damals verbreitet und Allgemeingut geworden war, und uns so zeigen, daß Werke, wie die aeginetischen Giebelgruppen, nur die reifsten Blüthen, nicht die einzigen Sprossen des sich weiter und weiter verästelnden Baumes der Kunst sind.

Bleiben wir zuerst bei Aegina stehn. Von dieser Insel stammt ein merkwürdiges Relief von gebranntem Thon [70]), das heißt ein Relief ohne Grund, halberhobene Figuren, welche bestimmt waren auf irgend einen Gegenstand, vielleicht einen Sarkophag, als Ornament befestigt zu werden. Die Deutung dieses Kunstwerkes, welches eine Frau darstellt, die, von dem geflügelten Eros begleitet, einen Greifenwagen besteigt, ist zweifelhaft, O. Müller erklärte die Frau für die hyperboreïsche Artemis, Welcker, der das Monument zuerst herausgegeben hat, erkennt die auf Aegina hochverehrte Hekate, begleitet von Eros, der ihr Sohn heißt. Dem Stile nach lässt sich das Relief mit zwei ähnlichen von der Insel Melos vergleichen, von denen wir eines unten kennen lernen werden, nur sind alle Formen des aeginetischen Reliefs schärfer, knapper und etwas härter als diejenigen der melischen.

Wenden wir uns von Aegina in

b) die Peloponnes,

wo freilich, wie schon früher bemerkt, unsere Ausbeute nur eine sehr geringe ist, und wo namentlich aus den Hauptorten der Kunst, Argos und Sikyon, bisher kein sicher beglaubigtes Monument bekannt geworden ist. Von statuarischen Werken peloponnesischer Kunstschulen würde eine höchst merkwürdige Bronzestatue im Louvre hier einzufügen sein, die ich für sicher echt alterthümlich, nicht für nachgeahmt halte, und von der ich mit Andern glaube, daß sie in der Peloponnes gemacht worden, jedoch ist dieselbe, welche in der Haltung wesentlich mit dem kanacheïschen Apollon übereinkommt, nicht in der Peloponnes, sondern bei Piombino gefunden worden, und so erscheint es rathsam, dieselbe einstweilen unter den Originalen unbestimmten Locals zu behandeln, weswegen uns an dieser Stelle nur die Betrachtung eines peloponnesischen Kunstwerks bleibt, das ich, obgleich es von Anderen [71]) für nachgeahmt alterthümlich erklärt worden ist, mich nicht entschließen kann, als echt aufzugeben, es müßte denn eine sehr frühe Nachahmung zu verstehn sein, nämlich des bei Korinth gefundenen Reliefs von einem Tempelbrunnen, welches jetzt in England im Privatbesitze Lord Guilfords ist. Den Tempelbrunnen oder richtiger die Mündung desselben, das Peristomion, haben wir uns in Gestalt einer marmornen flachen Trommel zu denken, durch welche die Schöpfeimer hinabgelassen wurden und deren äußere Fläche das in der beifolgenden Figur 18 des beschränkten Raumes wegen in zwei Hälften mitgetheilte Relief schmückt. Dasselbe stellt einen Zug von sieben rechtshin schreitenden und drei entgegenkommenden Gottheiten dar. Der Gegenstand dieses Zuges ist verschieden aufgefaßt worden, von den meisten Erklärern jedoch wohl richtig [72]) in dem Sinne, daß wir die Vermählung des Herakles mit Hebe, der Göttin der ewigen Jugend zu erkennen haben, diese von den Dichtern seit der Odyssee nicht selten gefeierte große Thatsache, welche für Herakles die eigentliche Gewähr seiner Aufnahme unter die Götter nach mühseligem Erdenwallen enthält. Genauer gesprochen handelt es sich um den Act der Übergabe (ἔκδοσις) der Braut an den Bräutigam

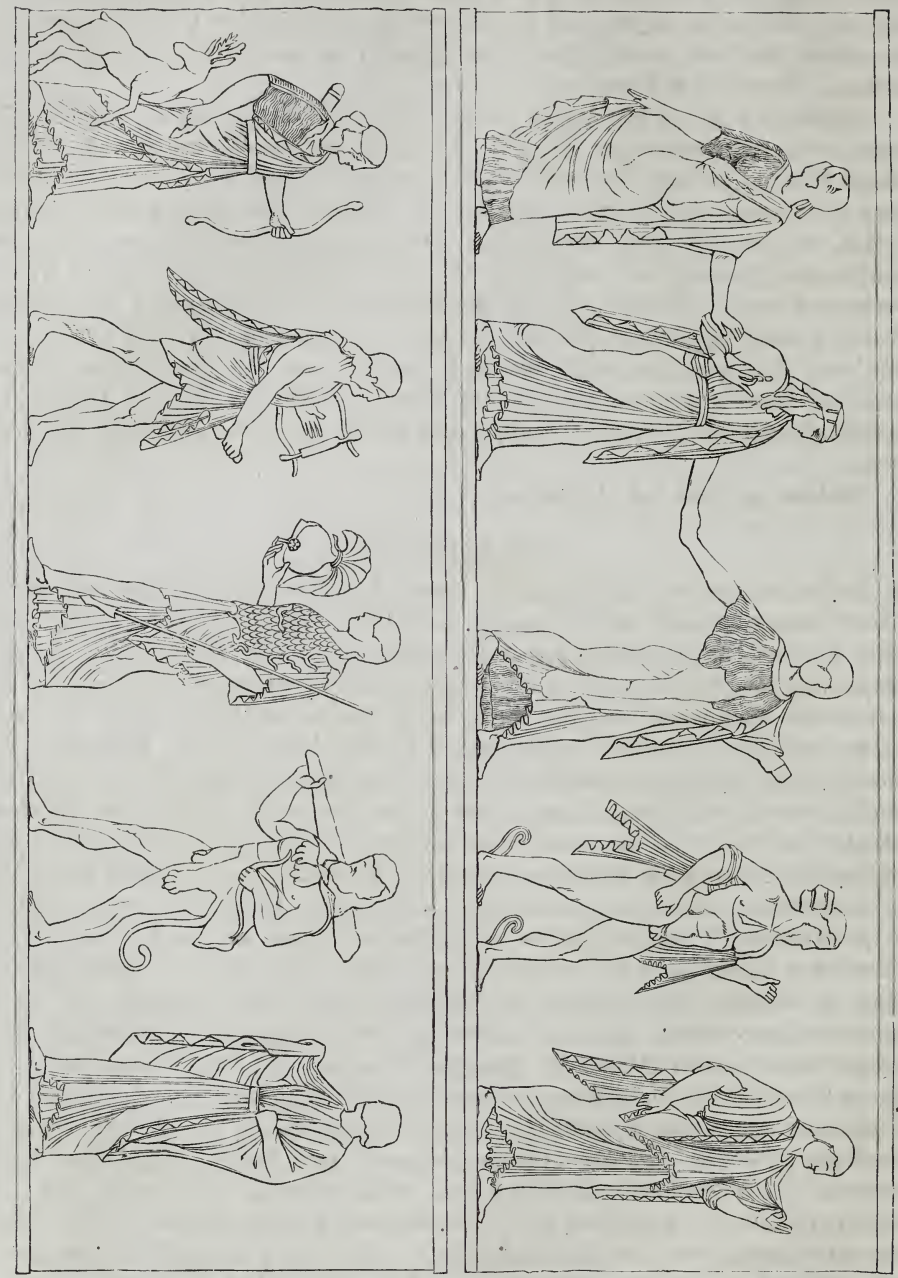


Fig. 18. Relief von einem korinthischen Tempelbrunnen.

von Seiten der Eltern, als den eigentlichen Abschluß der Hochzeitscäremonien. Bräutigam und Braut sind also die Hauptfiguren. Den hier bärtig dargestellten Bräutigam Herakles erkennen wir leicht an seiner gewöhnlichen Tracht, Löwenfell, Keule und Bogen. Er schreitet von rechts her der Braut entgegen, ge-

leitet von seiner Schutzgöttin Athene, die ihn vom oetaeischen Scheiterhaufen emporgeführt hat zur göttlichen Herrlichkeit, und die passend auch hier ihm als friedliche Führerin mit gesenkter Lanze, den Helm auf der Hand voranschreitet, wo es sich um Besiegelung seiner Gottheit handelt. Begleitet wird Herakles von seiner Mutter Alkmene, die ihm in die Unsterblichkeit gefolgt, eine passende und selbst betheiligte Zeugin des hier sich vorbereitenden Actes ist, auch abgesehn davon, daß sie als die Mutter nach den Sitten der Griechen bei des Sohnes Hochzeit kaum fehlen darf. Als Mutter, als Matrone bezeichnet sie die reiche und dichte Tracht, welche nur noch bei einer Figur des Reliefs, der Mutter der Braut, so wiederkehrt. Größeres Interesse als der Bräutigam mit den Seinen bietet uns die Braut, die mit ihrer nächsten Umgebung in der That so gebildet ist, daß wir nicht gar Manches aus der alten Kunst dieser Erfindung an die Seite setzen mögen. Man sehe die letzte Gruppe von drei Personen, von welchen die mittelste die gesenkten Hauptes verschämt einherschreitende Braut Hebe ist, welche als Göttin der Jugendblüthe eine in der rechten Hand gehaltene, leider verstümmelte Blume bezeichnete. Geführt wird sie, oder leise gezogen, von Aphrodite, der Göttin der Liebe, deren Werke dies sind, Braut und Bräutigam zusammenzugeben, und die sich mit irgend einem freundlichen Zuspruch zu der Zögernden zurückwendet. Ist schon dieses richtig und schön gedacht, so ist das noch viel mehr der Fall mit der dritten Figur der Göttin der Überredung Peitho, welche mehrfach bei derartigen Gelegenheiten mit Aphrodite zusammen handelt. Hier legt diese der Braut die Hand mit neckischer Zutraulichkeit auf den Arm als wollte sie sagen: geh nur! und drängt sie leise, leise vorwärts, während sie das Haupt wegwendet, wie um ein Lächeln des Triumphes zu verbergen und durch das graciöse Anfassen des Gewandes sich als eine tändelnde Peitho zu erkennen giebt, die schon gesiegt hat, sobald die Scheu im Gemüthe der Braut mit ihr den Kampf nur eingeht. Dieser in ihrem Zusammenhang und in ihrer Bedeutung köstlich erfundenen Gruppe schreiten vier Personen im Zuge voran; zuvörderst Apollon, dem seine Schwester Artemis folgt; Beide sind bekannte Hochzeitsgötter, Apollon außerdem noch hier, wie in ähnlichen Fällen, der musikalische Führer des feierlich taktvoll einherschreitenden Zuges. Daß die nächste Person die Mutter der Braut, Hera sei, ist schon oben angedeutet, und so bleibt nur noch zu bemerken, daß der ihr folgende Hermes den Vater Zeus vertritt, für den es sich nicht schicken würde, in einem solchen Zuge, in dem er nicht die Hauptperson ist, unter anderen Göttern mitzuschreiten, und der deshalb seinen Sohn und Boten gesandt hat, seinen Willen zu verkündigen und in's Werk zu setzen.

Es ist nicht leicht den Stil dieses Monumentes in einem kurzen und doch genauen Ausdrucke zu bezeichnen, insofern derselbe auf der Grenze zwischen alterthümlicher Gebundenheit und freier Anmuth steht, und insofern sich diese Mittelstellung sowohl auf die Composition im Ganzen wie auf die Figuren im Einzelnen, ihre Stellungen und Körperformen, die Behandlung des Umrisses und der Fläche, des Nackten wie der Gewandung erstreckt. An der gesammten Composition erscheint alterthümlich dies reihenweise Einherschreiten der Figuren in ziemlich gleichmäßigen Zwischenräumen, und die feierlich processionsmäßig abgewogene Bewegung der meisten; frei, anmuthig und ganz originell componirt ist die schöne Gruppe der Braut und ihrer Geleiterinnen, und sind die völlig individuell aufgefaßten Stel-

lungen dieser Personen. Die Körperformen finden wir durchaus mit Verständniß dargestellt, und doch sind noch die Spuren jenes Gegensatzes großer Kräftigkeit in den breiten Muskelpartien und großer Feinheit in der Gelenkbildung bemerkbar, welche uns bei allen archaischen Monumenten begegnen. Jedoch fehlt auch den Körperformen der einzelnen Personen die Individualität keineswegs, und die breiten matronalen Formen der Alkmene und Hera, besonders der letzteren, unterscheiden sich ebenso sehr von der Gracilität der jungfräulichen Göttinnen, besonders der Artemis und Peitho, wie sich der durchaus robuste und gedrungene Körperbau des Herakles mit der hochgewölbten Brust und den mächtigen Schultern von der schlanken Jünglingsschönheit des Apollon unterscheidet. Alterthümlich ist im Umriß besonders das in spät nachgeahmt alterthümlichen Werken gewiß nie nachweisbare, für echt archaische dagegen charakteristische Aufstehn mit beiden Plattsohlen im Ausschritt, sowie eine daraus hervorgegangene gewisse Gezwungenheit in den Linien der Beine; ganz frei ist dagegen die Führung des Conturs in den oberen Partien der Körper, namentlich in den Armen. Die Flächenbehandlung ist detaillirt genug, um den Eindruck des Naturgemäßen zu machen, doch nirgend so detaillirt, daß dem Gesammteindruck des ruhigen Reliefstils dadurch Eintrag geschähe. Alterthümlich sind die Gewänder, und zwar insofern durchgängig, als die Gewandung bei keiner Figur zu einer ausdrucksvollen Drapirung sich erhebt, es sei denn, daß man die Entfaltung des Obergewandes bei Alkmene und das Aufziehn des Gewandes bei Peitho als die Anfänge einer solchen ansprechen wollte. Trotzdem sind wesentliche Verschiedenheiten in der Behandlung der Gewänder unverkennbar; das in Zipfeln mit Zickzackfalten steif flatternde Chlamydion des Hermes, das Gewand des Apollon, die Gewänder der Artemis, Hera, Athene, Alkmene, endlich der Aphrodite und Peitho, an welcher letzteren besonders die sorgfältige Nachahmung des feineren und gröberen Stoffes zu bemerken ist, bilden eine Stufenfolge von alterthümlicher Steifheit zu einer beinahe freien und fließenden Behandlung. Die Köpfe endlich sind leider zu sehr zerstört, um uns ein specielleres Urteil zu gestatten; aber trotzdem ist ein feiner Umriß in den Gesichtern des Apollon, der Artemis, auch etwa noch der Athene und Hebe augenfällig. Am meisten zu bedauern ist die Zerstörung der Köpfe bei Peitho und Aphrodite, weil uns durch dieselbe die Antwort auf die Frage unmöglich wird, ob der Künstler bereits bis zur feineren Darstellung seelischer Bewegungen in den Gesichtern durchgedrungen war. War dies aber auch nicht der Fall, so scheint es doch, daß ein ruhiger Ernst an die Stelle des starren Lächelns der aeginetischen Giebelstatuen getreten ist. Im Ganzen ist über dies Relief der stille Zauber ausgegossen, der auch aus anderen Werken des reifen Archaismus wirkt und der wesentlich darauf begründet ist, daß wir im Ganzen wie im Einzelnen dieser Arbeit einen aus voller Überzeugung und mit Zusammennahme aller seiner Kräfte liebevoll schaffenden Künstler, daß wir wirklichen Stil, nicht die Manier eines Nachahmers erkennen, der aus eigener oder im Auftrage fremder Willkühr in Formen schafft, die nicht seiner eigenen Anschauung und Überzeugung entsprechen.

Kunstwerke, wie dieses, sind gleichsam die ersten bescheidenen Blumen des Frühlings der Kunst, welche auf einen Sommer voll Glanz und Duft verheißungsvoll hinweisen.

Gehn wir über zu

c) Attika,

welches wir in der Periode der 60er und 70er Olympiaden in die historisch überlieferte Kunst bedeutend genug eintreten sahen. Der Boden Attikas, seit der Gründung des Königreichs Griechenland mannigfaltig, wenngleich noch immer lange nicht genügend durchforscht, hat uns manches Denkmal alterthümlicher Kunstübung geliefert, welches wir in die Zeit, von der wir reden, zu versetzen haben werden. Daß dagegen ein festdatirtes Denkmal unter diesen sei, ist mir wenigstens nicht bekannt geworden. Die hier einschlägigen Denkmäler sind mehr als einmal verzeichnet, leider jedoch der großen Mehrzahl nach gar nicht oder doch so ungenügend publicirt, daß es unmöglich ist, auf die mangelhaften und charakterlosen Zeichnungen ein mehr als ganz allgemeines Urteil zu bauen. Es können hier deswegen nur vergleichsweise wenige, durch Abgüsse oder gute Zeichnungen näher bekannte Monumente besprochen werden [73]).

Unter den statuarischen Werken hat eine an der Nordseite der Akropolis gefundene, allerdings leider stark fragmentirte Athene (Fig. 19) schon deswegen den ersten Platz einzunehmen, weil die schon früher als möglich angesprochene Zurückführung derselben auf Endoios (s. oben S. 114) neuerdings wenigstens mit Wahrscheinlichkeitsgründen unterstützt worden ist. Aber auch abgesehn davon nimmt diese Statue, deren Abbildung freilich noch viel zu wünschen übrig läßt [74]), ein bedeutendes Interesse in Anspruch, welches durch eine Vergleichung mit den sitzenden milesischen Statuen (Fig. 9) nur gesteigert werden kann [75]).

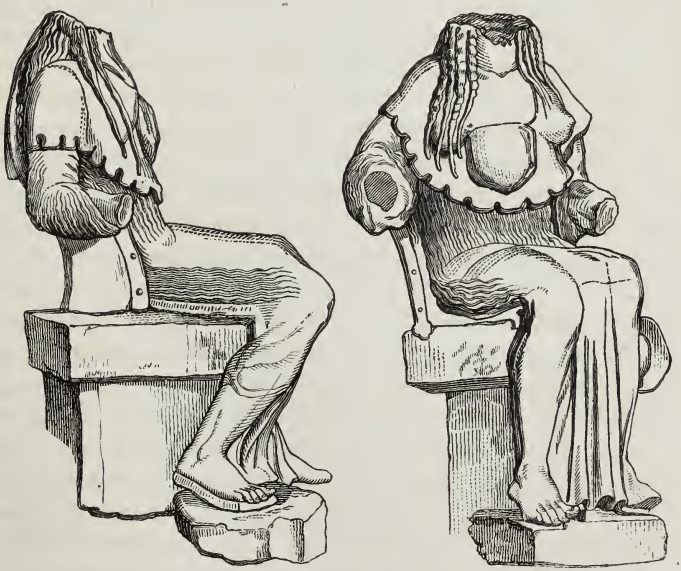


Fig. 19. Sitzende Athenestatue aus Athen.

Zu einer solchen Vergleichung fordert nämlich die im Ganzen gleiche Composition, das ruhige Dasitzen unserer Athenestatue und jener milesischen Figuren um so mehr heraus, da beide Kunstwerke dem ionischen Stamme ihre Entstehung verdanken. Kaum aber haben wir die Vergleichung begonnen, so werden wir uns der bedeutenden Fortschritte bewußt, welche in der Athene den milesischen Sta-

tuen gegenüber gegeben ist. Dort ein völlig regungsloses und absolut symmetrisches Sitzen mit neben einander stehenden Füßen und auf den Schenkeln aufliegenden Händen; hier dagegen ist der Körper etwas zurückgelehnt, waren die, jetzt allerdings abgebrochenen Arme, und zwar nicht einmal gleichmäßig, zum Halten von Attributen gehoben und an die Stelle des gleichmäßigen Niedersetzens der Füße ist eine ganz individuelle Stellung des halb angezogenen rechten Beines getreten, dessen Fuß mit gebogenen Zehen den Boden nur leicht berührt. Und während dort die Kleidung fast faltenlos, in den Säumen nur wenig abgehoben die Körper eng umgiebt, ohne gleichwohl deren Formen und Bewegung durchfühlen zu lassen, treten hier bestimmt geformte Falten auf, erscheinen die bewegten Glieder, namentlich die Beine, in der Gewandung, deren Motive sie bestimmen, und ist der Stoff als solcher, wenngleich in conventioneller Weise, durch feine neben einander verlaufende gewellte Linien ausgedrückt, durch welche man (auch in andern Fällen) den Effect der weichen Textur feinen Wollengewebes wiederzugeben strebte. Und daß auch die Formen des Rumpfes, Busen und Leib hier ungleich lebensvoller gestaltet sind, zeigt selbst die oben stehende, natürlich zur Vermittelung feinerer Anschauung sehr ungenügende Zeichnung, sowie auch in der Behandlung der auf die Schultern und die Brust herabfallenden Lockensträhnen wenigstens ein Anfang zu naturgemäßer Bildung des Haares gegeben ist. Der Saum der kragenartig wie bei der aeginetischen Pallas die Schultern umgebenden Aegis, deren Fläche bemalt gewesen sein wird, zeigt viele eingebohrte Löcher, in denen Schlangen oder Quasten von Erz angebracht waren wie ein ehernes Gorgoneion mitten auf derselben. Auch die Attribute, wenigstens das der linken Hand, waren von Erz, wie ein Loch zur Befestigung an der linken Seite des Sitzkissens zeigt. Das ganze Werk aber steht vor uns als ein Denkmal der alten Kunst, welche durch das Herkommen in den Hauptsachen gebunden, in Einzelheiten bereits die ersten Schritte auf der Bahn lebensvoller Freiheit gethan hat.

Zu dieser bekleideten weiblichen Statue bildet als nackte männliche ein willkommenes Gegenstück das Fragment eines ein Kalb oder Rind tragenden Hermes von hymettischem Marmor, welches im Anfange des Jahres 1864 auf der Ostseite der Akropolis gefunden worden ist (Fig. 20)[76] und an deren echter Alterthümlichkeit nicht gezweifelt werden kann. Die Gestalt, deren gleichmäßig bewegte Arme auf der Brust die Füße des in mehrfach wiederkehrender Art um den Nacken gelegten Thieres halten, wird wahrscheinlich ganz grade aufrecht gestanden haben und war gewiß völlig unbekleidet. Ähnelt sie hierin den oben besprochenen Apollonstatuen, so scheint sie in der Durchbildung des Nackten und in der Weichheit seiner Behandlung, so weit man nach einer Zeichnung urteilen kann, auch dem besten Exemplar jener Reihe, dem Apollon von Tenea überlegen zu sein, so wenigstens im Rücken und in den Armen, während der Hals, unförmlich lang und dick gerathen, an die wenig durchgebildeten Formen des Halses jener Statue erinnert. Hier wie dort erkennen wir also eine Grenze im Vermögen des Künstlers, dem die schärfer modellirten Theile besser als diejenigen gelangen, deren Flächenbewegung feiner ist. Auch der keilbärtige Kopf mit seinem breiten grinsenden Munde und den starren, hochliegenden Augen, den häßlich großen Ohren nebst den Haaren, welche die Stirn in Ringellöckchen umgeben und auf die Schultern in Korkzieherspiralen herabfallen, ist demjenigen des teneischen

Fig. 20. Kalbtragender Hermes aus Athen.

Apollon kaum überlegen, wenngleich von etwas anderem Charakter. Die obere Schädelfläche ist ganz glatt gearbeitet wie der Bart, scheint aber, während dieser wohl bemalt gewesen ist, mit einer metallenen Kappe (κυνῆ) bedeckt gewesen zu sein, auf deren Befestigung ein mit Blei ausgefülltes Loch oben auf dem Kopfe hinweist. Sehr bemerkenswerth ist der Umstand, daß der Körper des Thieres, dessen Kopf nach Maßgabe des Fragments an dem seines Trägers wie vertraulich anlag, dem Körper des Mannes überlegen gearbeitet und in der That nicht allein mit großer Treue charakteristischer Auffassung, sondern in sehr weicher und feiner Modellirung ausgeführt ist. Eine ähnliche Erscheinung von Ungleichheit der Behandlung bei menschlichen und thierischen Körpern in ein und demselben Kunstwerke wird uns noch mehrfach begegnen und soll weiterhin etwas näher erörtert werden.

Von alterthümlichen Reliefen stellt sich neben diese Statuen als ältestes Monument dieses Kunstzweiges eine Grabstele von pentelischem Marmor, welche, 1832 bei Velanideza im nordöstlichen Attika gefunden, jetzt im Museum des Theseustempels in Athen aufbewahrt wird.[77]) Sie ist, ein schmaler hoher Pfeiler von nur 5 Zoll Dicke, dessen Maße der Zeichnung beigefügt sind, das Grabmal eines Aristion, wie uns eine Inschrift an der Basis lehrt, während eine zweite Inschrift in einem Bande unmittelbar unter den Füßen der Relieffigur den Namen des Künstlers, Aristokles, enthält, von dem oben S. 115 gesprochen worden ist. Die Verbindung der beiden Namen, von denen auch der des Aristion als Künstlername inschriftlich beglaubigt ist, dahin, daß dieser hier nicht denjenigen des Dargestellten, sondern denjenigen des Vaters des Aristokles bezeichnen solle[78]), scheint sowohl durch die weite Trennung der beiden Namen wie durch die verschiedene Größe ihrer Schrift (s. Fig. 21) unmöglich. Der Charakter der Buchstaben in dieser und in einer andern Inschrift mit Aristokles' Namen scheint nicht

Fig. 21. Grabstele des Aristion, Aristokles' Werk.

minder wie der Charakter der Sculptur auf den Anfang der 70er Olympiaden hinzuweisen.

Es wird nicht vieler Worte bedürfen, um auf die Vorzüge dieser im reinsten alten Stile gehaltenen Arbeit hinzuweisen. Diese Vorzüge bestehn sowohl in der Composition wie in der Ausführung. Die Composition anlangend, ist die Haltung fest ohne Steifheit, durchaus wie freiwillig und absichtlich gewählt, die Figur ist auf's beste und unter einer sinnigen Abwägung der Massen des Körpers in den Rahmen hineingestellt („hineinökonomisirt" wie O. Müller sagt), den sie, grade wie die Reliefe von Selinunt vollständig erfüllt, ohne von demselben bedingt zu erscheinen. Schon dadurch, durch dieses Ehrenfeste, kräftig Feierliche und Parademäßige in der Haltung des tapfern alten Mannen der attischen Zopfzeit erweckt das Werk unser Wohlgefallen; dieses Wohlgefallen kann nur zunehmen, wenn wir die gewissenhafte Wahrung des Flachreliefstils in der kräftigen, aber immer dem Ganzen untergeordneten Behandlung des Details und der Fläche innerhalb des strengen und doch zarten Umrisses wahrnehmen. Dieser Umriß selbst ist allerdings nicht ohne Fehler; der Oberschenkel ist in zu gewaltiger Breite angelegt, und seine Linien verlaufen ohne Absatz in die des Leibes, die Arme sind ein wenig zu kurz, die Füße stehn in der charakteristischen, schon mehrmals bemerkten Weise, obgleich vor einander gestellt, beide mit der ganzen Sohlenfläche auf dem Boden, verzeichnet ist auch die rechte herabhangende Hand, welche, den erhobensten Theil der ganzen Sculptur bildend, die Fläche der Marmortafel erreicht, aus der das Gebild gehauen ist. Endlich ist in dem, ohne sonderlichen Ausdruck, obgleich kaum mit einer Spur des süßlichen Lächelns des Apollon von Tenea gearbeiteten Gesichte das Auge wie bei den älteren Vasenbildern und Münzen bei Profilansicht des Kopfes fast wie von vorn gesehn gebildet. Aber diese Verzeichnungen haben bei weitem nicht das Störende wie die der selinuntischen Metopen, und heben den guten Gesammteindruck der in kräftigen Proportionen (nur 6 Kopflängen im Körper) entworfenen Figur nicht auf. Die Behandlung der Flächen innerhalb des Umrisses ist nicht völlig gleichmäßig; am naturwahrsten und ausgeführtesten ist, wie am Apollon von Tenea, die Musculatur an den Beinen, wo besonders die Kniee und Enkel mit großem Fleiß gearbeitet sind, aber auch der Oberschenkel ist mit Verstand ausgebildet, und die Musculatur des Unterschenkels selbst durch die Beinschienen hindurch sorgfältig angegeben. Am allerfeinsten

durchgebildet sind auch hier die Füße, an denen die Zehen auffallend, fast fingerartig lang und dünn gehalten sind; kaum geringer erscheint die Flächenbehandlung der Arme, bei denen die feineren Modellirungen nur am Handgelenk ganz fehlen, während der Hals bis zu dem Grade richtig ausgearbeitet ist, um den Eindruck der Kraft zu machen; das Haar hangt in kürzeren Locken über der Stirn, in längeren, regelmäßig gewundenen in den Nacken; der Bart ist keilförmig und sein Haar durch scharfe Zickzacklinien durchaus conventionell ausgedrückt. Die übrigen Körpertheile sind durch die Rüstung verhüllt, welche noch nicht, wie in späteren Werken, als gleichsam durchscheinend gehalten, sondern in vollem Realismus als ein festes Metallkleid gearbeitet ist. Diese Rüstung besteht über einem feingefältelten Panzerhemd aus dem Harnisch, der durch mit Löwenköpfen verzierte Achselklappen über den Schultern gehalten, bis zum Gürtel herabreicht, von dem abwärts er sich in einer doppelten Lage erzbeschlagener Lederlappen fortsetzt, welche als beweglich, obwohl schützend, doch keine Bewegung und Beugung hemmen. Dazu kommen Beinschienen, ein enganliegender Helm und die gewaltige Lanze.

Ein eigenes, nicht geringes Interesse nimmt die durchgängige Malerei [79]) dieses Reliefs in Anspruch, durch welche lange Zeit dessen Abformung verhindert wurde, bis sie der Energie der preußischen Expedition im Jahre 1862 gelang. Der Grund des Reliefs zeigt Roth; die nackten Theile bis auf Lippen und Augen waren ungefärbt, die Haare lassen Spuren von dunkler Färbung erkennen, Helm und Panzer waren erzfarben oder blau, die Verzierungen auf dem letzteren waren mit jetzt verschwundener Farbe bemalt. Eine Troddel auf der Brust ist roth, ebenso das Gewand. Außerdem war Einiges, wie z. B. der Busch des Helmes, zu dessen Befestigung ein noch hinter dem Nacken sichtbares längliches Loch diente, von Metall angefügt, so daß dieses ganze Kunstwerk mit höchster Sorgfalt ausgeführt ist und in seinem ursprünglichen Zustande einen überaus schmucken Eindruck gemacht haben muß, während es zugleich ein kostbares Bild der kernhaften aber beschränkten Tüchtigkeit der alten Athener giebt, die Aristophanes an den Marathonkämpfern gegenüber den Männern und Jünglingen seiner Zeit preist, und welche sich auch in den gleichzeitigen Vasenmalereien spiegelt. — Im Jahre 1859 wurde bei der Kirche des h. Andreas nahe bei Athen die dem Gegenstande sowie dem Stil nach ganz ähnliche, aber sehr schlecht erhaltenene obere Hälfte einer zweiten derartigen Grabstele gefunden, während bei einer dritten, der eines gewissen Lyseas, die Figur nur durch Malerei dargestellt gewesen zu sein scheint [80]).

Einen höchst bedeutenden Fortschritt der Kunst gegenüber diesen Stelen zeigt die auf der Akropolis gefundene und daselbst aufbewahrte, umstehend (Fig. 22) abgebildete [81]) Marmorplatte mit der Darstellung einer wagenlenkenden oder den Wagen besteigenden Frau oder, ihrer Größe wegen, Göttin in flachem aber zartbestimmtem Relief, welche ohne hinreichenden Grund für das Fragment einer Metopen- oder Friesplatte des älteren, von Xerxes zerstörten Parthenon gehalten worden ist. Über den Gegenstand läßt sich ohne vage Vermuthungen kaum mehr sagen, als was wir sofort aus der Zeichnung sehn, daß nämlich die anmuthig jungfräuliche Gestalt, gewiß kein Jüngling, wie neuerlich von mehren Seiten angenommen worden ist, so eben mit dem linken Fuße das Fuhrwerk besteigt, von welchem Sitz und Rad wohl erhalten sind, während sie die Zügel der

Fig. 22. Wagenbesteigende Frau, Relief von Athen.

Rosse, deren Schwänze in einem eigenen, aber sicher zugehörigen Stück nachträglich gefunden sind, mit der linken, eine Geißel oder einen Stecken mit der rechten Hand zu halten scheint. Desto größere Aufmerksamkeit verdienen die leider nicht unverletzten Formen, namentlich des Nackten. In dem Umriß des zerstörten Gesichtes, in dem Lineament des kräftigen und doch schlanken Halses, in der Zeichnung der vorgestreckten Arme liegt eine Zartheit und Feinheit, die erst bei oft wiederholter Betrachtung, so sehr sie auf den ersten Blick auffällt, ganz genossen werden kann. Es ist das eine Eigenthümlichkeit der Linienführung, welche unwillkürlich an die Zeichnung der Jungfrauen im Friese des Parthenon erinnert, und welche im Gebiete der älteren Kunst höchstens noch einmal, und auch hier mit geringerer Feinheit, nämlich bei den unten zu betrachtenden Reliefen des Harpyienmonuments von Xanthos wiederkehrt. Es liegt in dieser zarten Gestaltung des Körperlichen, in diesem, wenn ein freilich oft arg gemißbrauchtes Wort erlaubt ist, Ätherischen im Gegensatze zu der kräftigeren und zum Theil derberen Fülle der Monumente dorischer Kunst ein geistiges Element, welches der eigenthümlich idealen Richtung der attischen Kunst entspricht. Dieses geistige und ideale Element ahnen wir hier freilich noch mehr, als wir es nach-

weisen können, denn es ringt noch mit der Strenge und Herbheit der alterthümlichen Kunstweise, die besonders an der Behandlung des Gewandes deutlich hervortritt. Dieselbe ist überaus fleißig und sorgfältig, unterscheidet sehr genau die Stoffe, den ganz feinen Wollenstoff des Untergewandes, der nur am Ärmel sichtbar wird, den schwerer faltenden der Hauptbekleidung, die auf die Füße hinabgeht, und den leinenartig scharf faltenden des dreieckig gelegten Umwurfes, (Ampechone?) der in ganz regelmäßige Falten geglättet, und am Saume wie an dem über den Arm hangenden, mit einem Kügelchen beschwerten Zipfel im Zickzack zurechtgelegt ist. Keineswegs aber fehlt die Andeutung der hauptsächlichen Bewegungsmotive, wie das namentlich an den Falten des Hauptgewandes sichtbar ist, welche dem Zuge des aufgestellten und des zurücktretenden Fußes folgen. Wir haben also in diesem Relief eine ähnliche Mittelstellung zwischen dem alterthümlich Gebundenen und dem anmuthig Freien, wie wir sie an dem Relief von Korinth wahrnahmen und in Reliefen von Thasos weiterhin wiederfinden werden. Obgleich nun dies Relief kein bestimmtes Datum trägt, wird man doch kaum zweifeln können, dasselbe nicht unwesentlich jünger als die Aristionstele, folglich in die zweite Hälfte der 70er Olympiaden anzusetzen.

Dem Stile und den Maßverhältnissen nach stimmt mit diesem ein zweites 1859 auf der Akropolis gefundenes Reliefbruchstück [82]) so vollkommen überein, daß die von mehren Seiten behauptete Zusammengehörigkeit beider Stücke die größte Wahrscheinlichkeit hat. Bestätigt sich dieselbe, so wird man für den in dem neuen Fragmente dargestellten mit feinem Chiton bekleideten und mit dem Petasos bedeckten bärtigen Mann den Namen des Hermes oder Theseus wohl aufzugeben haben. Das Relief, von derselben Sauberkeit und Feinheit der Ausführung wie dasjenige der wagenbesteigenden Frau, von derselben Frische und Naivität ist eines der liebenswürdigsten Stücke der altattischen Kunst. In der eigenthümlichen Haartracht, welche dem Manne und der Frau gemeinsam ist und die auch sonst nicht selten wiederkehrt, hat man neuerlich gemeint den vielgesuchten Krobylos der alten Athener gefunden zu haben, doch scheint sich diese Ansicht nicht zu bestätigen [83]).

In ungefähr diese Zeit mag auch ein Relief agonistischen Inhalts von einem kleinen Altar, der nördlich unter der Akropolis gefunden ist, zu setzen sein, wobei indessen nicht verschwiegen werden darf, daß derselbe von dem Verdacht, nur nachgeahmt alterthümlich zu sein, nicht ganz frei ist. Abgebildet in der Arch. Ztg. v. 1849. Taf. 11 1. Der Gegenstand ist eine Kränzung des siegreichen Kitharoeden Apollon durch Athene im Beisein der Artemis und Leto, also verwandt den nicht seltenen nachgeahmt alterthümlichen Reliefen, in denen dem siegreichen Apollon von Nike libirt wird, aber auch dem weiterhin zu besprechenden thasischen Relief. Das Relief ist sehr flach, aber trotzdem von der größten Genauigkeit der Zeichnung und von schneidender Schärfe des Umrisses, welche jedoch eine fließende Behandlung des Nackten, besonders an den Armen des Apollon und der Athene nicht ausschließt. Mancherlei Eigenthümlichkeiten, so die Starrheit der fast graden Gesichtslinie, wulstartige Partien in der Gewandung, die im Übrigen in zierlichem Archaismus gearbeitet ist, machen die Vergleichung dieses Reliefs mit irgendwelchen anderen Werken schwer. Bemerkenswerth ist die Ungleichheit in der Entwickelung der Formgebung, welche nicht allein zwischen dem Nackten

und der Bekleidung hervortritt, sondern auch noch darin, daß die Augen bei Profilansicht des Kopfes in der Vorderansicht gegeben und in einen seltsamen spitzen Winkel gestellt, daß die auf die Schultern herabhangenden Haarflechten völlig regelmäßig in der Schneckenlinie gewunden sind, während die übrigen Haarpartien und die Flammen an den Fackeln, welche Artemis hält, mit freier Leichtigkeit behandelt erscheinen. Andere attische Reliefe alterthümlichen Stils, aber schwerlich alterthümlicher Entstehung sollen weiterhin bei den hieratisch-archaistischen Monumenten behandelt werden.

Aus

d) Hellas oder Nordgriechenland,

wo wir besonders Theben in diesem Zeitraum in die Kunstgeschichte eintreten sahen, ist uns wenig Bedeutendes von Monumenten der älteren Kunst erhalten; am bekanntesten durch Abgüsse ist eine bisher nur sehr ungenügend, in Fig. 23 dagegen nach einem Abguß abgebildete, in Orchomenos gefundene, aber nach der Inschrift von einem naxischen Künstler Alxenor gearbeitete Grabstele [84]) ungefähr der Art, wie die des Aristion mit der Darstellung des Verstorbenen in flachem Relief, der jedoch nicht in Waffentracht, sondern im weiten Obergewande mit der Schulter auf einen Stab gelehnt dasteht, von einem Hunde begleitet, dem er eine Heuschrecke vorhält. Das Relief ist flächenartiger gehalten als dasjenige der Aristionstele, steht aber in der Modellirung keineswegs hinter jenem zurück, ist ihm vielmehr fast durchweg überlegen. Sehr geschickt ist die Schulter, für deren volle körperliche Bildung das Material nicht ausreichte, perspectivisch gebildet, in feinen Andeutungen auf der Fläche die Musculatur des kräftigen Halses und des Armes behandelt und in diesem selbst eine Hauptader angegeben, sorgfältig und wohlverstanden der Körper, besonders die Beine, wie durchscheinend in die Falten des langen Gewandes hineingezeichnet, trefflich organisirt der Fuß des übergeschlagenen linken Beines, und die linke, den Stab fassende Hand, natürlich und angemessen die ganze Stellung, in der sich ein Ausruhen mit einem Anflug von Ermattung ausspricht. Nur der rechte Arm ist etwas steif gehalten, die Hand ungeschickt gedreht, der rechte, in die Vorderansicht gestellte Fuß sehr eigenthümlich und unschön verkürzt, das Gewand all zu regelmäßig in

Fig 23. Grabstele von Orchomenos.

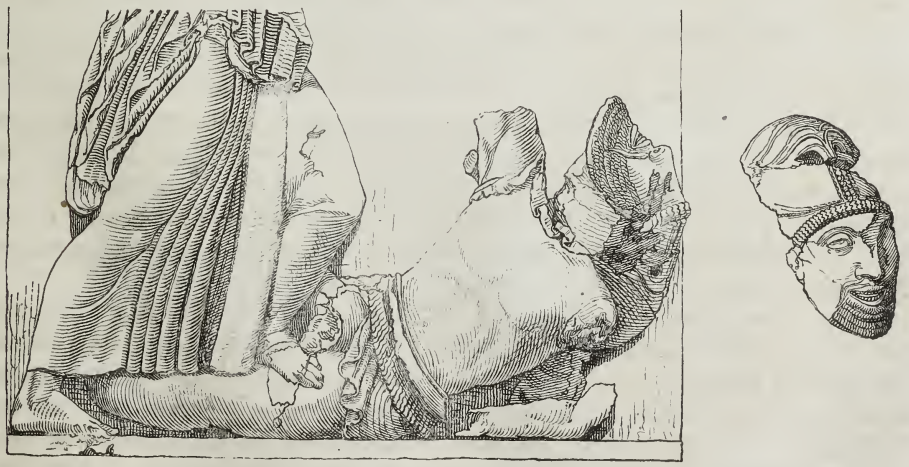
glatte Falten gelegt. Das Motiv der Composition ist voll traulicher Naivetät, sehr naiv die Stellung des übrigens vortrefflich gezeichneten und fein modellirten Hundes, der den Rahmen des Reliefs benutzt, um sich an ihm aufzurichten und der den Kopf in allerdings fehlerhaft ausgedrückter Weise herumdreht, was sich ganz ähnlich auf dem xanthischen Harpyienmonumente wiederholt. Der Kopf des Mannes ist oben glatt gearbeitet und war vielleicht mit einer aus Metall gearbeiteten Kappe bedeckt, unter welcher die Haare in regelmäßig gedrehten kleinen Locken hervortreten. Das Gesicht zeigt im Auge die gewöhnlichen Fehler der Zeichnung, im Ausdruck ein leichtes aber nicht grinsendes Lächeln, das hier aber durch die Composition gerechtfertigt erscheint.

So mannigfaltig interessant aber auch das Relief sein mag, auf den Stand der Kunst an seinem Fundorte läßt es um so weniger einen sichern Schluß zu, als es, wie bemerkt, nicht von einem einheimischen, sondern naxischen Künstler gearbeitet ist, der um die Mitte der 70er Oll. gelebt haben muß.

Reichlicheres Material dagegen haben wir wiederum aus

c) Großgriechenland und Sicilien,

von welchem letzteren namentlich zwei wenn auch nur in ihren unteren Hälften erhaltene Metopen eines Tempels der unteren Stadt Selinunt vorliegen, von denen eine in Fig 23 mitgetheilt ist. Der Tempel, dem diese ohne Zweifel Kämpfe der Götter mit den Giganten darstellenden Metopenplatten angehörten, in Serradifalcos Antichità della Sicilia vol. 2, tav. 27 mit F. bezeichnet, trägt freilich kein Datum seiner Erbauung, noch läßt er ein solches innerhalb engerer Grenzen berechnen, wie der älteste Tempel auf der Burg; da er aber namentlich schlanker gebaut ist als jener älteste Tempel, und so ziemlich mit dem großen Tempel von Paestum und demjenigen der Athene auf Aegina übereinkommt, so werden wir schwerlich sehr irren, wenn wir seine architektonischen Sculpturen ihrem Stil gemäß mit denen Aeginas ungefähr gleichzeitig, nur gewisser Merkmale wegen wohl noch etwas jünger ansetzen.



a.

Fig. 24. Eine der jüngeren Metopen von Selinunt.

Das vorstehend mitgetheilte Metopenbruchstück aus Kalktuff werden wir auf Athenes Kampf gegen Enkelados, das andere mit einiger Wahrscheinlichkeit auf den der Artemis gegen Gration oder auch der Here gegen einen andern Giganten beziehn dürfen. In dieser ist der Gegner der lang gewandeten Göttin auf ein Knie niedergestürzt, und die Zeichnung seiner Beine erinnert in auffallendem Maße an diejenige in den Beinen der Medusa in der einen ältesten Metope (oben S. 37) ohne völlig so sehr verzeichnet zu sein. Der Gegner der Athene dagegen ist in ziemlich schwungvoller Bewegung rücklings niedergeworfen und streckt, während er sich mit dem linken Ellenbogen aufstützt und der Helm ihm vom Haupte fällt, die Rechte gegen die Göttin empor, welche ihm auf das Bein tritt und die wir uns die Lanze gegen seinen Hals schwingend zu denken haben. Auch ihrer andrängenden Bewegung fehlt es nicht an Schwung und Leben, obwohl sie, charakteristisch für diese Kunstentwickelung, mit dem rechten Fuße platt auf dem Boden steht. Sehr merkwürdig ist an diesen Metopen, und ganz besonders an der hier ausgehobenen, die Freiheit der Gewandbehandlung, welche in ihren bewegten Falten gegen diejenige in den aeginetischen Giebelgruppen nicht allein, sondern auch in der Gruppe der Tyrannenmörder sehr absticht und einen weiten Fortschritt der Kunst bezeichnet, der uns zwingt diesen Werken ein jüngeres Datum anzuweisen als auf welches wir aus der überaus alterthümlichen, unschönen Behandlung des Gesichtes und der ungeschickten Darstellung von Bart und Haar (s. Fig. 24 a) schließen würden. Die hier besonders deutlich hervortretenden Ungleichmäßigkeiten in den Fortschritten der Kunst bieten ein beachtenswerthes Moment der Entwickelungsgeschichte und der Monumentalkritik.

Von Großgriechenland haben wir nur noch viel Geringeres, so namentlich eine aus Lokris stammende Bronzestatuette, abgebildet in den Monumenten des Instituts für arch. Corr. 1, 15 (vgl. Annali 2, S. 12 ff.), welche in ungefähr der Stellung dasteht, die wir in den Nachbildungen des Apollon von Kanachos kennen gelernt haben und in der oben erwähnten Bronze im Louvre wiederfinden werden. Jedoch ist diese lokrische Statuette, die, nach einem in ihren Kopf eingebohrten Loche zu schliessen, ein Leuchterfuß oder Lampadephor gewesen zu sein scheint, bedeutend alterthümlicher oder wenigstens roher als die Bronze im Louvre, und gewiß zu unbedeutend, um als Repräsentant der unteritalischen Kunst irgend einer Epoche dienen zu können.

Demnächst besitzen wir aus Paestum von einem späteren Tempel, dem ein älteres Gebälk etwa des Zeitraums der 60er—70er Oll. aufgesetzt ist, einige Metopenfragmente, die aber in der Art verstümmelt sind, daß man den Gegenstand von nur einer derselben, angeblich Phrixos auf dem Widder, erkennen kann [85]). Begreiflicher Weise sind unter solchen Umständen, besonders Abbildungen gegenüber, feinere Studien des Stiles nicht wohl möglich.

Desto besser erhalten ist dagegen ein Monument griechischer Kunst in Mittelitalien, die in Fig. 25 abgebildete Reliefplatte aus Aricia in Latium, für welche verschiedene Erklärungen versucht sind [86]). Die einzig richtige erkennt Orestes als Rächer seines Vaters, welcher so eben Aegisth niedergestochen hat und unschlüssig vor dem Muttermorde von Klytaemnestra wegschreitet, die ihm die Hand wie besänftigend auf die Schulter legt, während sein noch immer gezücktes Schwert und sein zurückgewendetes Haupt uns errathen lassen, daß er die Rache seines

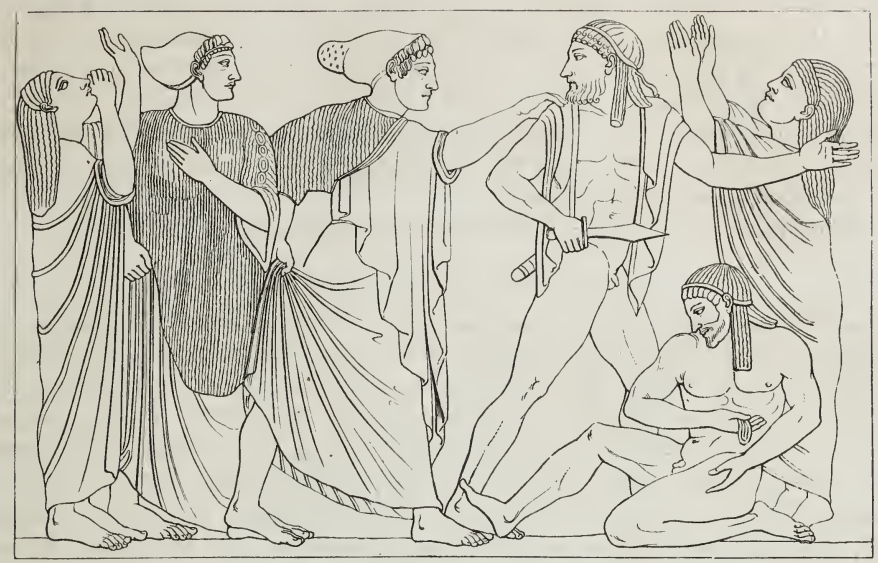


Fig. 25. Orestesrelief von Aricia.

Vaters durch Tödtung auch der Mutter vollenden werde. Hinter Klytaemnestra ist Elektra zu erkennen, während die an beiden Enden befindlichen klagenden Weiber Dienerinnen des Hauses sind. — Daß der Stil dieses, jetzt im Museum Despuig in Palma auf Majorca befindlichen Reliefs echt griechisch, nicht etruskisch sei, ist so gut wie seine echte Alterthümlichkeit sofort nach dessen Bekanntwerden erkannt und nie bezweifelt worden. Es ist auch in der That vollkommen in der Weise der originell und selbständig mit beschränkten Mitteln arbeitenden alterthümlichen Kunst gemacht, in jener Weise, die einen Theil ihrer Intentionen trefflich darzustellen aber das Ganze nicht durchzuführen weiß. So ist der Ausdruck des von gewaltsamen Tode tödtlich verwundet hingestürzten Aegisth, der die hervorquellenden Eingeweide mit der Hand ergreift, durchaus vortrefflich; besser gedacht als ausgeführt dagegen ist die Gruppe des Orest und der Klytaemnestra; denn das Moment der Zögerung und des Schwankens in Orests Handlung ist nur sehr unvollkommen zur Anschauung gebracht und nimmt sich wie ein entschiedenes Wegschreiten aus. Kaum besser ist die Handlung Elektras, die ihre Theilnahme doch nur durch einen ziemlich banalen Gestus der auf die Brust gelegten Hand darthut. Der Schrecken und die Klage endlich der kleiner als die Hauptpersonen gebildeten Dienerinnen ist ebenfalls unvollkommener dargestellt, als wir von einer zur Freiheit gelangten Kunst erwarten würden. In den Umrissen der Zeichnung liegt die ganze Strenge und Herbheit der älteren Kunst, obwohl selbst die ganz originelle Stellung Aegisths gut durchgeführt ist; die Flächenbehandlung zeigt namentlich in den Gewandungen, in denen die Verschiedenheiten der Stoffe sorgfältig gewahrt sind, großen Fleiß und ein nicht gewöhnliches Verständniß, welches jedoch zu einer streng richtigen Darstellung der Wendungen innerhalb der nackten Oberkörper Orests und Aegisths nicht ganz ausreichte. Die Haare sind völlig in der conventionellen Manier der archaischen Kunst gearbeitet, und in den Gesichtern

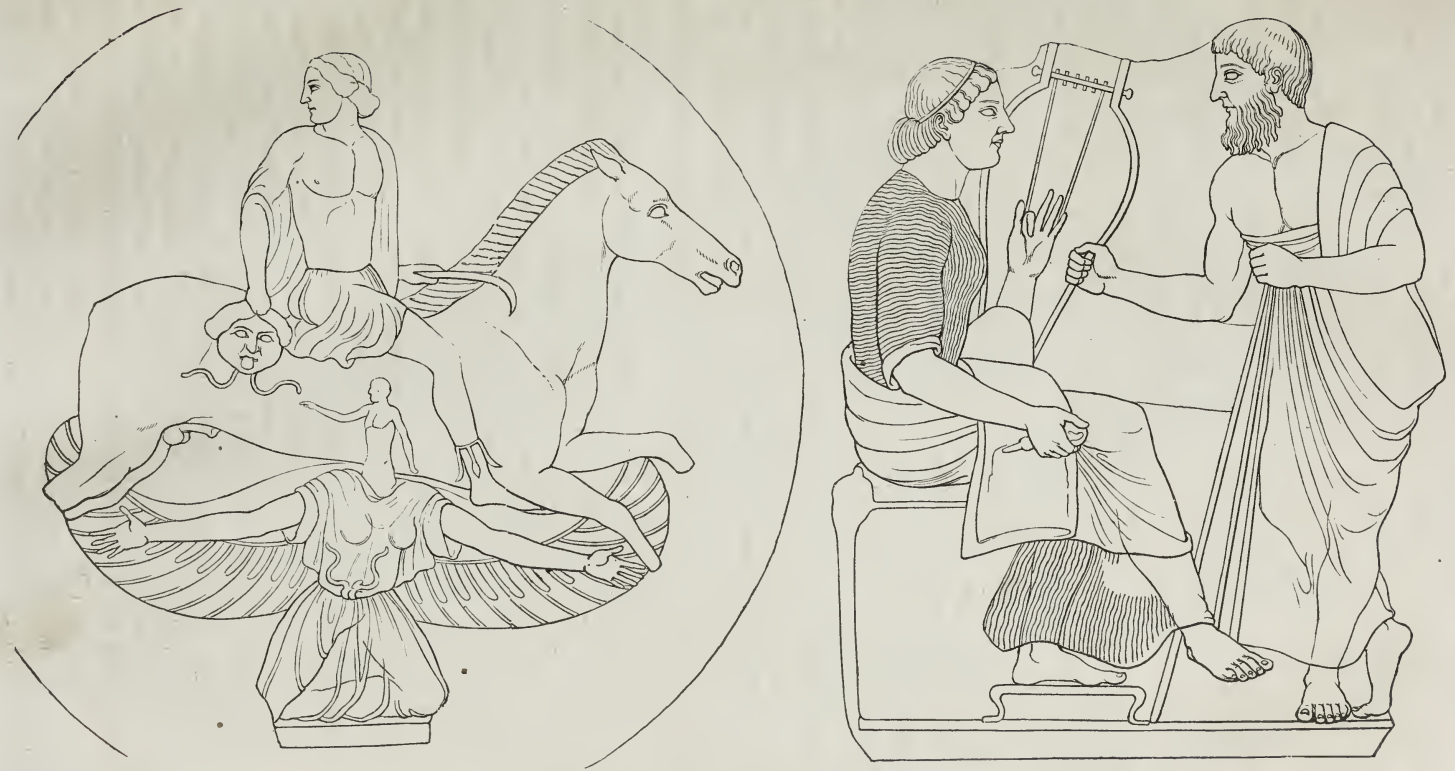
sind, namentlich bei den klagenden Dienerinnen, höchstens die ersten Keime seelischen Ausdrucks bemerkbar. Leider steht dies Monument griechischer Kunst in Mittelitalien zu vereinzelt da, um uns ein bestimmtes Urteil über das Datum seiner Entstehung zu erlauben; ist aber die Kunst in den verschiedenen Localen nur halbwegs und einigermaßen gleichmäßig fortgeschritten, was trotz aller Differenzen dennoch der Fall ist, so werden wir dies Relief kaum anders als aus der Mitte der 70er Olympiaden datiren dürfen.

Wiederum nur eine geringe Ausbeute gewähren uns

f) die Inseln des Archipelagus.

welche übrigens auch, wie wir gesehn haben, in der Künstlergeschichte und in sonstigen litterarischen Überlieferungen in der Zeit, von der wir reden, weniger bedeutend dastehn. Ganz leer aber gehn wir auch auf diesem Gebiete nicht aus. Auf der Insel Melos ist eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Terracottareliefen von verschieden abgestufter Alterthümlichkeit und von gegenständlich zum Theil sehr hervorragendem Interesse im Laufe der letzten Menschenalter zu Tage gekommen. Schon seit längerer Zeit bekannt und nicht selten besprochen sind ihrer zwei, dem obenbesprochenen aeginetischen stilverwandte und zusammengehörende mythologischen Inhalts: Bellerophon die Chimaera bekämpfend und Perseus die Medusa enthauptend, von denen das letztere probeweise in Fig. 26 unter a. reproducirt ist. Die beiden mythologischen Reliefe[87]), die mit einander durchaus übereinstimmen, sind ausgezeichnet durch ein strenges Lineament und eine große Knappheit, fast Schmächtigkeit der Formen, machen jedoch durch die Bestimmtheit und überzeugungsvolle Sicherheit, mit der sie modellirt sind, einen angenehmen Eindruck. Sie sind weniger hart und sehnig als das ähnliche Relief von Aegina, dafür aber auch ohne den Ausdruck großer Kräftigkeit, die sich besonders in der Bildung des Greifen auf jenem Relief kundgiebt. Die Gegenstände erfordern kaum eine Erklärung, der Kampf Bellerophons mit der Chimaera ist aus Homer bekannt, und die Enthauptung der Medusa, aus deren Halse Chrysaor hervorspringt, gehört zu den Lieblingsthematen der alten Kunst, namentlich auch der Vasenmalerei. Dagegen wird über den Gegenstand eines dritten Reliefs von Melos[88]) Fig. 25 b. eine kurze Erörterung erforderlich sein. Dasselbe bezieht sich auf eine von Aristoteles bewahrte Anekdote aus dem Leben des Alkaeos und der Sappho, welche noch einmal, und zwar in einem durch die Beischrift der Namen die Deutung bestätigenden Vasenbilde dargestellt ist. Alkaeos liebte seine schöne und geniale Landsmännin, und soll sie einmal mit den zärtlich verschämten Worten: „Du dunkellockige, keusche, süßlächelnde Sappho, ich möchte dir gern Etwas sagen, doch hält mich Scheu zurück", angeredet haben, auf welche er von der Dichterin eine spröde und etwas schnippische Antwort erhielt in den Worten: „Wenn dich eine edle und schöne Sehnsucht triebe, und nicht die Zunge etwas Böses sagen wollte, dann würde dich nicht Scham das Auge niederschlagen heißen, sondern du würdest sprechen, was gerecht ist."

Diese Scene, um deren historische Authentie wir uns ebenso wenig zu kümmern brauchen, wie man die angeführten Verse unter die Fragmente des Alkaeos und der Sappho aufnehmen sollte, ist es, welche der Verfertiger unseres Reliefs, und zwar meisterlich ausgedrückt hat. Alkaeos, als ehrsamer Bürger gekleidet,



a.
Perseus und die Medusa.

Fig. 26. Terracottareliefe von Melos.

b.
Alkaeos und Sappho.

hat, in einer Stellung, welche an die des Mannes auf der orchomenischen Grabstele auffallend erinnert, auf seinen Stab gelehnt, dem Saitenspiel der Sappho zugehört, da ergreift ihn die Liebe und er faßt die Leier der schönen Dichterin, um ihr Spiel zu unterbrechen: „ich möcht' Etwas sagen!" Sie aber sieht ihm grade und ruhig in das etwas geneigte Gesicht und, obgleich sie ihr volles Spiel unterbrochen und die Rechte mit dem Plektron gesenkt hat, fingert oder klimpert sie mit der Linken in den Saiten fort, zeigt also offenbar nur halbe Theilnahme und eine gewisse Geringschätzung für Alkaeos' Worte, und deutet dadurch sehr fühlbar die oben mitgetheilte Antwort an. Man übersetze sich diese Situation nur einmal in die entsprechenden modernen Verhältnisse, substituire für die leierspielende Sappho eine junge Dame am Clavier, die bei einer ähnlicheu Anrede etliche leicht hingeworfene Arpeggien greift, und man wird sich schnell überzeugen, wie unser Künstler bei der plastischen Wiedergabe der Anekdote den Nagel auf den Kopf getroffen hat.

Dem Stile nach unterscheidet sich dies Relief von den beiden anderen wesentlich durch breite und volle, selbst ein wenig schwere Formen und eine viel sorgfältigere Detailbildung besonders in den Gewändern. Das Alterthümliche tritt hier in seiner letzten und mildesten Gestalt auf, und liegt eigentlich nur noch wie ein Hauch auf den Formen, welche durch eine gewisse Starrheit sich von denen der vollendeten Kunst unterscheiden. Ein festes Datum können wir diesem Kunstwerke schwer zuweisen, denn die Lebenszeit der dargestellten Personen (die Mitte der 40er Oll., etwa das Jahr 600 v. Chr.) kann uns nicht führen, da Niemand dies Relief auch nur annäherungsweise in diese Zeit setzen wird, da vielmehr offenbar eine lange Frist, ja gewiß mehr als ein Jahrhundert verfließen mußte, ehe eine solche Anekdote, wie die hier dargestellte, in populären Umlauf kommen und zu plastischer Darstellung reizen konnte.

Von kunstgeschichtlich noch größerer Bedeutung als die bisher besprochenen sind zwei weitere melische Thonreliefe, welche erst in neuerer Zeit bekannt geworden sind, und von denen das eine, ungleich alterthümlichere in Fig. 27 nach der Abbildung in den Mon. dell' Inst. VI. tav. 57 wiedergegeben ist.[89])

Verwandt mit mehr als einem Vasengemälde des gleichen Gegenstandes zeigt uns dies durchaus mit bunten Farben bemalte Relief die Begegnung der Kinder Agamemnons am Grabe ihres Vaters. Dieses ist durch eine anthemienbekrönte, auf drei Stufen stehende Stele mit der verletzten und verschriebenen Inschrift: *Ἀ]γαμεεμ[νον* charakterisirt; auf der obersten Stufe sitzt in tiefe, aber stille Trauer versenkt Elektra, deren Name in der dorischen Form *Ἀλεκτρ[α* beigeschrieben ist, welche zum Grabe gekommen ist, die Todtenspende auszugießen, wie die neben ihr stehende Kanne bezeugt. Sie ist begleitet von einer alten Dienerin oder Amme, welche sich nach dem Gesicht mit der hängenden Unterlippe zu schließen, rückhaltloseren Klagen überläßt. Elektra gegenüber steht der eben zu Pferd von Phokis her in Begleitung des Pylades und eines das Gepäck tragenden Dieners angekommenen Orestes, in der Stellung ruhiger Anrede, den rechten Fuß auf die zweite Stufe gestellt, den Ellenbogen auf's Knie gestützt, mit erhobener Hand sein Wort begleitend. Die Erkennung der Geschwister hat offenbar noch nicht stattgefunden und noch beherrscht elegische Stille anstatt der bald hervorbrechenden Leidenschaft die ganze dargestellte Scene. So wie aber

Fig. 27. Orestes und Elektra, Terracottarelief von Melos.

diese ihren klaren Ausdruck gefunden hat, so sind die handelnden Personen trefflich charakterisirt. Im Costüm ist einiges Eigene, besonders das enganliegende feinfaltige Gewand der Elektra. Es ist mit Recht hervorgehoben worden, daß ein Einfluß der attischen Tragoedie in dem Monumente so wenig nachzuweisen, wie, seinem dorischen Ursprunge gemäß, vorauszusetzen sei, daß man als seine Grundlage vielmehr ältere Poesie anzunehmen habe, deren Geist auch der reife und schon bis zum Ausdrucke der Seelenstimmung durchdrungene Archaismus der Formen entspricht. Wie derselbe sich in der Zeichnung, ganz besonders des schlanken Pferdes, dem Perseus- (und dem entsprechenden Bellerophon-) Relief (Fig. 26a.) anschliesst, ist näher nachzuweisen überflüssig, ein genaueres Datum aber für dies Kunstwerk zu berechnen schwerlich möglich, da wir über den Grad conservativen Festhaltens am Alten oder der Raschheit der Entwickelung der Kunst in einem Orte wie Melos, von dem keine größeren Reihen von Monumenten vorliegen, natürlich im Dunkeln sind.

Von Tenos ist nur ein stilistisch nicht besonders hervorragendes Terracottarelief bekannt, die thebanische Sphinx darstellend, welche einen geraubten Knaben in den Klauen trägt, mitgetheilt von Stackelberg in seinen Gräbern der Hellenen Taf. 56. Nr. 1; dagegen ist auf Thasos neuestens (1864) ein Fund gemacht worden, welcher nach den verschiedensten Richtungen hin zu den allerbedeutendsten gehört.

Es handelt sich um das in Figur 28 wiederholte in das Museum des Louvre versetzte Marmorrelief, welches, wie in einer vorzüglich eingänglichen und an

feinen Bemerkungen reichen Besprechung von Michaelis in der Archaeol. Zeitung von 1867 Nr. 217[90]) mit Recht gesagt ist, der Epigraphik (durch seine Inschriften), den Cultusalterthümern (durch seinen Inhalt und den der Inschriften) und der Kunstgeschichte (durch seinen Stil) gleiches Interesse bietet. Indem wir das rein Epigraphische oder Palaeographische auf sich beruhen lassen und in Betreff des Interesses für den Cultus nur bemerken, daß die Inschriften Opfervorschriften an Apollon den Führer der Nymphen, an diese und die Chariten enthalten, wenden wir uns dem Gegenstande und dem Stile zu.

Fig. 28. Apollon, Hermes und die Nymphen, Relief von Thasos.

Was die dargestellten Personen anlangt, nennen die Inschriften Nymphen (die man durchaus nicht als Musen zu verstehn braucht), Apollon ihren Führer, und Chariten; dazu gesellt sich in unverkennbarer Figur, in den Inschriften nicht genannt, Hermes. Auch Apollon ist unverkennbar; welche von den acht dargestellten Frauen aber als die Nymphen, welche als die Chariten zu betrachten seien, und ob man sich auf diese Namen zu beschränken oder vielleicht nach anderen für einige der dargestellten Personen zu suchen habe, das Alles ist ganz ungewiß und bei der Unbestimmtheit der Attribute (Blumen, Früchte und Taenien) auch schwer-

lich auszumachen. Die Handlung scheint sich um Apollon zu drehen, dem vier Frauen folgen, von denen die erste ihn bekränzt, während vier andere, wie von Hermes herangeführt und auf Apollon hingewiesen von der anderen Seite ihm entgegenkommen. Daß diese zehn Figuren auf eine breitere Vorderseite mit einer viereckigen Nische in der Mitte und auf die angrenzenden Schmalseiten vertheilt sind, macht die Zeichnung deutlich; ausdrücklich bemerkt sei nur noch, daß die Inschrift in großen Buchstaben über der Nische (Themistokrates Erotos) aus viel späterer Zeit stammt und auf eine Benutzung des Monumentes als Grabdenkmal hinzuweisen scheint.

Dem Stil nach bietet dieses Relief ein merkwürdiges und höchst wichtiges Beispiel jener Ungleichheit und Zwiespältigkeit, welche gewöhnlich als Zeichen der archaistischen Nachahmung gilt, während doch die archaische Echtheit dieses Monumentes schon durch seine Inschriften über allen Zweifel erhaben ist. Am wenigsten entwickelt in Haltung, Bewegung und Form erscheinen die sämmtlichen Frauen, von denen nur diejenige, welche Apollon bekränzt, etwas freier gestaltet ist; Hermes mit seiner eckigen aber dennoch lebendigen Bewegung folgt demnächst und bildet den Übergang zu Apollon, der wie im leisen Vorschreiten Halt machend, und sich rückwendend in dieser keineswegs einfachen Bewegung eben so trefflich gelungen ist, wie in dem Wurfe seines reichen Gewandes. Diesem entspricht wiederum kein zweites in dem Relief genau. So mannigfaltig die Bekleidung der Frauen, bald mit dem bloßen Chiton, bald mit diesem und einem Obergewande, hier mit in seinen Wellenlinien angedeutetem Wollen- dort mit glatt behandeltem Leinenstoff ist, und so verschieden diese Kleidung getragen, hier gelüpft, dort unberührt gelassen wird, doch geht in der Hauptsache ein Formgefühl durch die Gewandung, die ruhig fallend, knapp anliegend, in Zickzacksäume gebrochen, ohne freien Wurf und ohne Bewegungsmotive geordnet ist. Der bewegtere Mantel des Hermes steht wiederum in der Mitte zwischen der Kleidung der Frauen und der großartig angelegten Gewandung des Apollon. Bei keiner Figur aber ist die schwierige Aufgabe, Körper und Gewandung in ihrer Wechselbeziehung in Einklang zu bringen, das Gewand zum Echo der Gestalt zu machen, recht gelungen, indem entweder die Körper fast wie nackt in der gleichsam stofflosen Kleidung dastehn oder aber unter den Massen der selbständigen, den Körperbewegungen nur andeutungsweise folgenden Gewandung verschwinden, eine Erscheinung, welche sich an den meisten alten Kunstwerken, vielleicht aber an keinem mit dem thasischen Relief übereinstimmender wiederholt als an dem korinthischen Peristomion (oben Fig. 18). In Betreff der hervorgehobenen Ungleichheiten sagt Michaelis a. a. O. S. 11 sehr wahr: „es ist eine Eigenthümlichkeit der letzten Stadien einer solchen Gährungsepoche, wie sie die griechische Kunst seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts bis gegen die Mitte des folgenden durchzumachen hatte, in den einzelnen Theilen der Composition ungleich und schwankend zu sein", was dann mit mehren Beispielen belegt wird, zu denen sich reichliche Parallelen aus einer ähnlichen Übergangsepoche der modernen Kunst in Italien würden beibringen lassen. Um so schwieriger wird die Kritik des Echten und Nachgeahmten und um so vorsichtiger sollte man in derselben sein.

Es bleibt uns nur noch ein Blick auf

g) Kleinasien,

in dessen Hauptdenkmal dieser Periode, dem sogenannten Harpyienmonumente von Xanthos in Lykien uns Gestalten begegnen werden, welche in auffallender Weise an die eben betrachteten thasischen und andererseits wieder an die attischen Monumente erinnern. Dieses Harpyienmonument von Xanthos, für welches, mag nun der Name ganz passend sein oder nicht, sich schwer ein anderer wird finden und einbürgern lassen, gehört zu den reichen Funden, welche Sir Charles Fellows im Jahre 1838 machte und größtentheils nach London in's britische Museum schaffte, wo sie einen eigenen Lycian Saloon, eine kleine Kunstwelt für sich ausfüllen. Wir können diese, von denen noch keine Abbildung den von London Entfernten einen genügenden Begriff giebt, nicht alle einzeln hier anführen und beschreiben[91]) sondern müssen uns auf das Harpyienmonument beschränken, welches sowohl in Rücksicht auf sein gegenständliches Interesse wie in Beziehung auf seinen Stil die Krone der durch mancherlei Monumente vertretenen älteren lykischen Sculpturen bildet, gleichwie einige weiterhin zu besprechende weibliche Gewandstatuen, und ausser ihnen Reliefe, die wenigstens zum Theil für Friese von einem zerstört gefundenen tempelartigen Gebäude gelten dürfen, die Krone von nicht wenigen Resten dieses Landes aus der blühendsten Kunstzeit darstellen.

Fig. 29. Das Harpyienmonument.

Das Harpyienmonument also, welches die nebenstehende Abbildung in seiner Gesammtheit zeigt, ist ein thurmartiges Grabmonument aus einem einzigen Kalksteinblock von etwa 20′ Höhe gehauen, welcher oben auf der Höhe des Reliefs die Grabkammer enthält, zu der auf der Westseite (s. d. folg. Fig.) eine kleine, das Relief unterbrechende Öffnung führt, die nur zum Hineinschieben der Aschenbehälter gedient haben kann. Ähnliche Monumente, jedoch ohne den Reliefschmuck, der uns dies Denkmal so wichtig macht, finden sich in der Nähe. Die Reliefe an unserem Denkmal bilden einen, etwa 5 m. über dem Boden in die vier Seiten des Thurmes eingelassenen Fries, der aus je drei Platten weißen Marmors von 91 cm. Höhe und an der Ost- und Westseite 2 m. 57, an den beiden anderen Seiten 2 m. 25 Länge innerhalb des Rahmens gebildet wird. Dieser Fries (Fig. 30) hat uns nun zu beschäftigen. Suchen wir uns zuerst über die Gegenstände der Darstellung zu orientiren, so werden wir freilich darauf wohl verzichten müssen, eine Erklärung derselben aufzustellen, welche alle Fragen und Bedenken erledigte, und welche in allen Theilen zu beweisen wäre. Für eine solche fehlt uns die nothwendige Unterlage der Kenntniß der religiösen Ideen, welche in diesen Reliefen verbildlicht sind; dennoch aber werden wir im Stande sein, den Gegenstand des Kunstwerkes im Ganzen zu erfassen und Manches von seiner eigenthümlichen und tiefsinnigen Symbolik zu begreifen, um deren Aufklärung Ernst Curtius (Arch. Ztg. 1855, Nr. 73) sich die größten Verdienste erworben hat[92]).

Indem für alle Begründung und manche Details, die hier eingefügt viel zu

viel Raum in Anspruch nehmen würden, auf diesen Aufsatz verwiesen sein mag, soll hier nur der tiefsinnige Gedankenkreis der Reliefe, wie ihn Curtius entwickelt hat, in der gedrängtesten Kürze angegeben wurden. Die Hauptseite ist die westliche, dem Untergang des Lichtes zugewandte, in der sich die Öffnung der Grabkammer befindet, die zugleich als Thür der Unterwelt gilt. Über derselben sehn wir eine säugende Kuh, das Symbol der lebengebenden, nährenden Kraftfülle, in welcher die gegensätzliche Symbolik des Todes und des Lebens beginnt, der sich durch das ganze Denkmal hinzieht und dasselbe zum Verkündiger eines reinen Unsterblichkeitsglaubens macht. Links und rechts von der Grabesthür thronen zwei Göttinnen, die auf den ersten Blick sehr ähnlich, bei genauerer Betrachtung in Haltung, Gewandung und Attributen mannichfach verschieden erscheinen; diejenige links mit der Sphinx an der Thronlehne ist die Todesgöttin, welche die Schale zum Empfang der Opferspende hinhält; ihr Widerpart ist die Göttin des Lebens mit Blüthe und Frucht in den Händen und dem Kopf eines Widders, dem Symbol der befruchtenden Wolke, an der Sitzlehne. Dieser nahen sich huldigend drei Frauen, von denen die beiden hinteren ein Ei, eine Blüthe und eine Granatfrucht zum Opfer bringen, die Symbole des latenten Lebenskeimes, des Blühens und der, neue Keime enthaltenden Reife und Vollendung. Das ist also die Seite des Lebens, und um diese größer, voller zu bilden, ist die Grabesthür hart neben die Todesgöttin auf die Seite geschoben. Betrachten wir nun die drei anderen Seiten, so fallen uns die auf den Schmalseiten zweimal wiederholten Gestalten geflügelter Frauen mit kleiner gebildeten weiblichen Gestalten im Arm, die man in Erinnerung an die homerischen Harpyien mit diesem Namen bezeichnet hat, zuerst auf. Sie sind aber von den raffenden und raubenden Harpyien der griechischen Poesie sehr verschieden, freilich wie jene, unerbittlich dahinreißende Daemonen, deren Macht in den Vogelkrallen und den gewaltigen Flügeln angedeutet ist, zugleich aber ernste milde Wesen, welche die Davongetragenen an ihre Brust drücken, und denen diese vertraulich die Arme entgegenstrecken, während die Zurückgebliebenen, von denen eine im nördlichen Friese in tiefster Trauer, die Wangen zerkratzend am Boden sitzt, in vergeblichem Sehnen den Entschwundenen nachschauen. Diese kleine Gestalt, in der mit Friederichs die Stifterin des ganzen Monuments erkannt werden kann, ohne daß hiefür ein Beweis oder eine schlagende Analogie vorläge, dürfte übrigens zeigen, daß es sich bei den Gestalten in den Armen der Harpyien nicht um Kinder, sondern um klein gebildete Erwachsene handelt.[93]) Schon in dem Gebahren der Harpyien und der Hingebung der Entführten offenbart sich eine milde Auffassung des Todes, aus dem neues Leben hervorgeht; bestätigt wird diese Auffassung durch den, besonders wenn wir den Leib des Vogels vergleichen, der auf der Südseite zum Opfer dargebracht wird, augenscheinlich als Ei gestalteten Körper dieser Harpyien, in welchem sich das bereits oben bemerkte einfache und sinnige Symbol für den verschlossen ruhenden Lebenskeim wiederholt. Auf allen drei Seiten finden wir sodann eine thronende ältere männliche Gottheit, welcher, man darf annehmen von den Gliedern der hier bestatteten Familie Opfergaben mancherlei Art dargebracht wurden. Am wahrscheinlichsten ist in diesen drei einander sehr ähnlichen Gestalten, von denen nur die der östlichen Langseite durch einen schöner verzierten Thronsitz ausgezeichnet und diejenige der Südseite unbärtig ist, ohne jünger zu sein als die anderen, eine Dreiheit der höchsten Gott-

Fig. 30. Reliefe vom Harpyienmonument von Xanthos.

heit zu erkennen, die ihre Macht im Himmel, auf Erden und in der Unterwelt hat, und die noch sonst in alten Mythen und Culten vorkommt. Den speciellen Sinn, der in den Attributen dieser dreieinigen Gottheiten liegt, vermögen wir mit Sicherheit noch nicht anzugeben; jedenfalls aber erscheint die Grabkammer der alten lykischen Familie mit Bildern umgeben, die wohl das Bewußtsein des tiefen Risses aussprechen, welchen der Tod in das Erdenleben macht, zugleich aber in überwiegender Weise auf fromme Hingebung an die Gottheit und eine ahnungsvolle Hoffnung des aus dem Tode hervorgehenden Lebens hinweisen.

Wenn nun, um auf das rein Künstlerische der Reliefe zu kommen, die Form des ganzen Grabmonumentes entschieden ungriechisch ist, und ihre Analogie in dem Grabe des Kyros findet, welches alte Schriftsteller (Strabon XV. p. 730 und Arrian. Anab. 6, 29) uns beschreiben; wenn ferner die Symbolik der Reliefe durchaus eigenthümlich, weder orientalisch noch griechisch erscheint, so ist der Stil derselben durchaus griechisch, wenn man den Umstand abrechnet, daß namentlich in den Harpyiengestalten diese lykische Kunst den Widerspruch zwischen der Schönheit und Naturwahrheit der plastischen Form und dem symbolischen Ausdruck eines tiefsinnigen Gedankens nicht wie die griechische gelöst und ausgeglichen hat, und daß einzelne etwas breite oder fette Formen (namentlich die des unbärtigen Gottes) Anklänge an orientalische Kunstweise enthalten mögen. Ob derselbe einer einheimischen Kunstschule des Landes Lykien angehört, dessen Verwandtschaft mit Griechenland in Religion und Sprache anerkannt ist, oder ob diese Bildwerke der Anregung der griechischen Kunst verdankt werden, welche um die Zeit, aus der wir das Monument datiren, auf den Inseln blühte, kann wohl kaum entschieden werden. Den Stil kann man nicht schöner bezeichnen, als wie ihn Welcker (bei Müller, Handb. §. 90*) bezeichnet hat, wenn er ihn alterthümlich streng, aber von Anmuth leise umflossen nennt.

Das Strenge des Stils spricht sich zunächst in der feierlich abgewogenen Stellung und Bewegung der Figuren aus, in dem eigenthümlichen Rhythmus, mit welchem die Attribute getragen und gehandhabt werden; sodann auch in einer gewissen Knappheit und Gebundenheit in dem Umrissen, welche besonders bei den Figuren der Westseite fühlbar hervortritt. Diese Strenge aber ist nicht das Resultat eines Unvermögens des Künstlers, sie ist vielmehr Absicht, ist mit vollem Bewußtsein als der adäquate Ausdruck der angedeuteten Culte und religiösen Ideen gewählt, grade so absichtsvoll und bewußt, wie die Strenge, die jede, namentlich kirchliche Cäremonie beherrscht. Um uns davon zu überzeugen, sind wir nicht allein auf die volle Freiheit in den Thierbildungen, namentlich in der säugenden Kuh und in dem trefflich gestalteten Hahn, und auf die geistreiche Gewandtheit in der Ornamentik zu blicken angewiesen, sondern die Ungleichheit im Grade dieser Strenge in der Darstellung der verschiedenen Personen des Reliefs, zeugt noch mächtiger von der Freiheit des Künstlers. Man vergleiche in dieser Hinsicht nur den von einem Hunde begleiteten Jüngling der Ostseite mit den drei anbetenden oder Opfer darbringenden Mädchen der Westseite, die Gestalten in den Armen der Harpyien mit den thronenden Gottheiten und übersehe die naive, kindliche Wärme und Hingebung nicht, mit welchem der Knabe der Ostseite dem Gotte seinen schönen Hahn darbietet. Daß aber wieder diese Strenge nicht eine in jeder Beziehung frei gewählte sei, sondern eine vom Geiste der

alterthümlichen Zeit bedingte, das können uns einige charakteristische Merkmale in der Bewegung lehren, so namentlich das feste Aufstehn mit beiden Füßen bei allen Figuren, auch bei den im Übrigen mit größerer Leichtigkeit behandelten. Diese alterthümliche Strenge nun ist, um Welcker's Wort zu wiederholen, von Anmuth umflossen. Nirgend eine störende Verzeichnung, obwohl es an einigen Incorrectheiten, wie in den großen Händen der Harpyien, in den falsch gezeichneten Augen aller Figuren, in dem (um seine Hinterbeine sehn zu lassen) übermäßig langgestreckten Hunde der Ostseite, und dergleichen mehr nicht ganz fehlt, wohl aber überall ein meistens gelungenes Streben nach einer Zartheit, die nur durch attische Monumente überboten wird, die sauberste Feinheit in den Gesichtern, dem Nackten, den Gewandungen, obwohl in den letzteren sowohl wie in der Haltung der Personen merkbare Differenzen hervortreten, auf die im Einzelnen hinzuweisen um so weniger nöthig sein dürfte, da Ähnliches bei dem thasischen Relief genauer besprochen wurde. Der Gesichtsausdruck ist wesentlich derselbe, wie bei allen archaischen Werken und hat hier schwerlich eine specielle Bedeutung. Dabei ist die Technik, das Machwerk im engeren Sinne, vollendet meisterlich; so fühlbar wie die Schranken werden, welche das flache Relief dem Künstler steckte, und obwohl er dieselben nicht überall überwunden hat, so vollkommen sind doch alle Mittel benutzt, die der Bildhauer benutzen konnte, um durch ein fleißiges und zierliches, ursprünglich von Malerei (die in Spuren erhalten ist) unterstütztes Detail in den Gewändern, den Haaren, den Thronsitzen seinem Werke eine reiche und glänzende Mannichfaltigkeit zu geben. Nur Eines scheint der Künstler noch nicht vermocht zu haben, nämlich eine lebhafte Bewegung deutlich und fühlbar auszudrücken; denn daß die Harpyien in raschem Fluge dahineilen, mögen wir aus ihrer ganzen Stellung schließen; dargestellt, bestimmt ausgesprochen ist es durch Nichts. Eine innerliche Verwandtschaft mit attischen Sculpturen ist schon lange bemerkt worden, mehr als eine der Frauengestalten erinnert an die wagenbesteigende Frau, der seinen Helm dem Gotte weihende Mann der Nordseite an die Aristionstele. Aber auch mit dem thasischen Relief (Fig. 28) ist die Verwandtschaft nicht gering, ja sie möchte eher größer als kleiner sein, und demgemäß werden wir bei Vermuthungen über die Art des hier stattfindenden Zusammenhangs, wenn wir einen solchen annehmen und uns nicht genügen lassen wollen, die Ähnlichkeit aus dem gemeinsamen Kunstgeiste der Periode abzuleiten, jedenfalls sehr vorsichtig sein müssen, am wenigsten aber berechtigt sein, von einem Einflusse lykischer Kunst auf die attische zu reden, dessen Annahme sich eigentlich auf Nichts gründet, als auf die bei der Besprechung der Kunst der Urzeit erwähnte Sage von der Wirksamkeit lykischer Kyklopen auf griechischem Boden. Über das Datum dieses Kunstwerkes, das füglich aus derselben Periode stammen kann, aus der die verwandten Bildwerke stammen, d. h. aus der zweiten Hälfte der 70er Olympiaden, kann wohl kaum jetzt noch die Meinung getheilt sein; ein viel älteres Datum (vor Ol. 58) das Welcker berechnet hatte, ist sicher unmöglich.

Mit dem Harpyienmonumente ist von den Originalwerken, deren Herkunft wir nicht kennen eine Reliefplatte zu verbinden, welche demselben stilistisch so sehr gleicht, daß man sie als zu ihm gehörig betrachten könnte, wenn sie in der Ausführung und im Formgefühl von gleicher Feinheit wäre, und deren lykische Herkunft gleichwohl mindestens eben so wahrscheinlich ist[94]) wie eine Entstehung auf

griechischem Boden, nämlich des sogenannten Leukotheareliefs in der Villa Albani (Fig. 31).

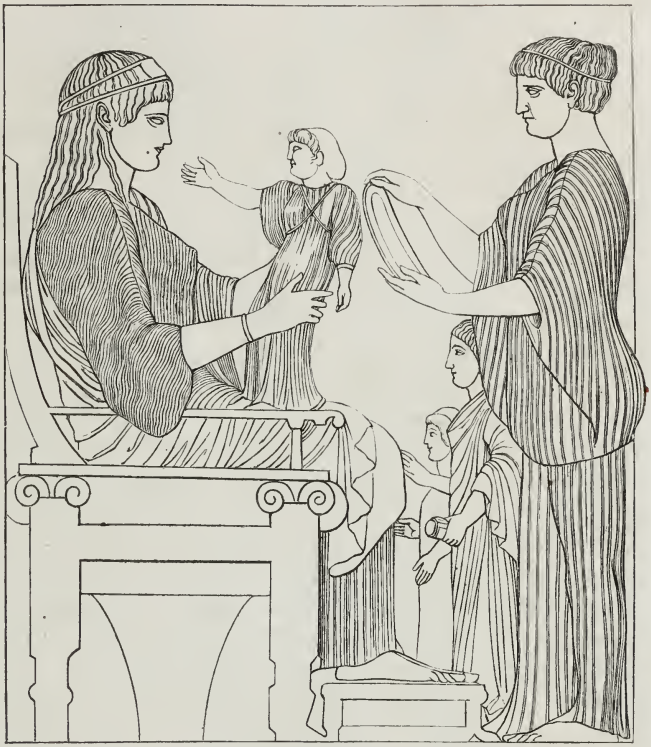


Fig. 31. S. g. Leukothearelief Albani.

Die richtige Erklärung dieses vielbesprochenen Reliefs ergiebt sich wohl als ziemlich unzweifelhaft aus der Vergleichung nicht weniger späterer Grabsteine, namentlich solcher attischen Fundortes: nicht eine Göttin ist die sitzende Frau, sondern eine verstorbene Mutter, welche der Korb unter ihrem allerdings sehr groß und feierlich gebildeten Sessel, auf Wollarbeit hinweisend, als gute Hausfrau charakterisirt, während sie dargestellt ist — wie andere Mütter auf den späteren Parallelmonumenten — mit dem jüngsten Kinde tändelnd, das ihr ähnlich freundlich und innig wie die davongetragenen Verstorbenen der Harpyien an dem Monumente von Xanthos das Händchen entgegenstreckt. Zwei ältere Kinder, welche der beschränkte Raum nicht anders als in einem in diesem Reliefstil allerdings sehr ungewöhnlichen Tiefenstellung anzubringen oder zwischen die Erwachsenen einzuklemmen erlaubte, sind von einer Wärterin oder Angehörigen des Hauses, welche eine Taenie als Liebesgabe darbringt, begleitet vor die Mutter hingetreten, zu der sie ihrerseits ein freundliches Wort des Grußes zu sprechen scheinen. So rundet sich diese einfach sinnige und innige Composition in sich ab, während man den in seiner Einfachheit ergreifenden Gedanken, der sich in derselben ausspricht, durch mythologische Deutungen nur trüben kann. Daß die schlagende formale Ähnlichkeit dieses Reliefs mit dem xanthischen besonders in der sitzenden Frau verglichen mit den sitzenden Göttinnen des Harpyienmonumentes hervortritt, ist zu erinnern fast überflüssig, weniger überflüssig dürfte es sein, darauf hinzuweisen, daß die stehende Figur rechts sich in der hinter dem Hermes stehenden Frau des thasischen Reliefs in fast ebenso großer Ähnlichkeit wiederholt, so daß sich das albanische Relief fast wie ein Bindeglied zwischen diesen beiden ohnehin so stilverwandten Sculpturen, der xanthischen und der thasischen, ausnimmt.

Indem die archaischen kleinen Bronzen, deren Herkunft wir nur zum Theil

kennen, weiterhin zusammengestellt werden sollen, dürfte dieses der Platz sein, dem gewonnenen Stamm von alterthümlichen Sculpturen bekannten Ursprungs ergänzungsweise die

Originalwerke ohne bekanntes Local

anzufügen. Unsere europäischen Museen besitzen nämlich aus Erwerb in früherer Zeit, in welcher man entweder gar nicht, oder wenigstens nicht so genau wie jetzt auf den Fundort und die Herkunft der Monumente achtete, eine allerdings beschränkte Zahl von Sculpturen im älteren Stil, welche entweder die Kennzeichen der Echtheit an sich tragen, oder bei denen wenigstens die Merkmale der Nachahmung und Manier weniger fühlbar und bestimmt hervortreten, als dies bei der ganzen breiten Masse der archaistischen Denkmäler der Fall ist. Diese Sculpturen haben als Ergänzung unserer Kenntniß von der altgriechischen Kunst immerhin eine größere Bedeutung als die offenbar nachgeahmten und manierirten, von denen sie zu trennen gewiß als Pflicht erscheint, wenngleich ihre Anzahl keine große ist.

Einen hervorragenden Platz unter diesen Werken nimmt die schon ein paar Mal erwähnte Bronzestatue im Louvre ein, welche in Piombino in Toscana gefunden worden ist, und die ich nach sehr genauen Studien des Originals als ein echt alterthümliches, nicht nachgeahmtes (hieratisches) Werk betrachten muß.[95]) Andere sind freilich anderer Meinung, und es knüpfen sich sowohl an die Inschrift auf dem linken Fuße der Statue, welche sie als „der Athene aus einem Zehnten geweiht" bezeichnet, wie an eine andere fragmentirte Inschrift mit zweien Künstlernamen, die man aus dem einen Auge gezogen haben will, ausgedehnte epigraphische und palaeographische Erörterungen[96]), welche, sofern man die Inschriften als gleichzeitig mit der Entstehung der Statue betrachtet, für deren Charakter als nachgeahmt alterthümlich entscheiden würden. Allein die Gleichzeitigkeit der Inschriften mit der Verfertigung der Statue ist unerweisbar und um so zweifelhafter, da die beiden Inschriften unbedingt verschiedenen Epochen angehören, abgesehen davon, daß die angeblich im Auge gefundene Inschrift auf einem Bleistreifen an sich zu mancherlei Zweifeln Anlaß giebt, ein archaeologisches Unicum und eigentlich ein Räthsel ist. Hält man sich an den Stil des Werkes selbst, und geht man bei dessen Beurteilung unbefangen und genau zu Werke, so werden sich schwerlich Momente finden, die für Nachahmung entscheiden, wohl aber solche, die sich für die echte Alterthümlichkeit geltend machen lassen.

Was zunächt den Gegenstand dieser etwa drei Fuß hohen Statue, Figur 32[97]) anlangt, so wird man, trotz allen hiegegen erhobenen Einwendungen[98]), einen mit dem Bogen in der Linken und etwa einem heiligen Thier auf der Rechten ausgestatteten Apollon des Schlags wie der kanacheïsche und der unten zu erwähnende im Museo Chiaramonti nicht verkennen dürfen. Wichtiger aber als die Entscheidung der sich an die Benennung des Werkes knüptenden Streitfrage ist, in kunstgeschichtlicher Beziehung wenigstens, eine sorgfältige Analyse seines Stils. Die Seltenheit von Statuen des echt alten Stils, namentlich von Bronzestatuen und die beträchtlich angewachsene Litteratur über dieses Werk wird es rechtfertigen, wenn dessen Schilderung etwas ausführlicher und wesentlich so mitgetheilt wird, wie sie in Paris vor der Statue selbst entworfen wurde.

Die meisten charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Apollon von Tenea finden sich in dieser Statue wieder, obwohl sie einer beträchtlich fortgeschrittenen Kunst angehört. Die Füße sind vollkommen zierlich, aber haben die Eigenthümlichkeit, welche am auffallendsten an der Aristionstele, aber auch an den Statuen des Westgiebels von Aegina heraustritt, daß die Zehen sehr lang und dünn und sehr markirt gegliedert sind, wobei die kleine und die vierte Zehe gegen die beiden andern auffallend zurücktreten; besonders am rechten Fuße machen die Zehen einen beinahe fingerartigen Eindruck. An nachgeahmt alterthümlichen Werken ist kaum etwas auch nur entfernt Ähnliches zu finden, es ist das vielmehr eine von den in der Nachahmung verloren gegangenen feineren Eigenthümlichkeiten. Auf die Füße, auf deren oberer Fläche, wie auch beim teneïschen Apollon, die Sehnen sorgfältig angegeben sind, folgen sehr feine Enkel und ein fast bewunderungswürdiges Unterbein, in dem nur der Knochen noch etwas zu scharf angegeben ist. Die Wade ist vortrefflich geschwellt, aber die Peronaeen, die beim Apollon von Tenea so sehr hart gebildet sind, sind hier gar nicht angegeben, so daß seitwärts nach außen zu viel glatte Fläche ist. Das Knie

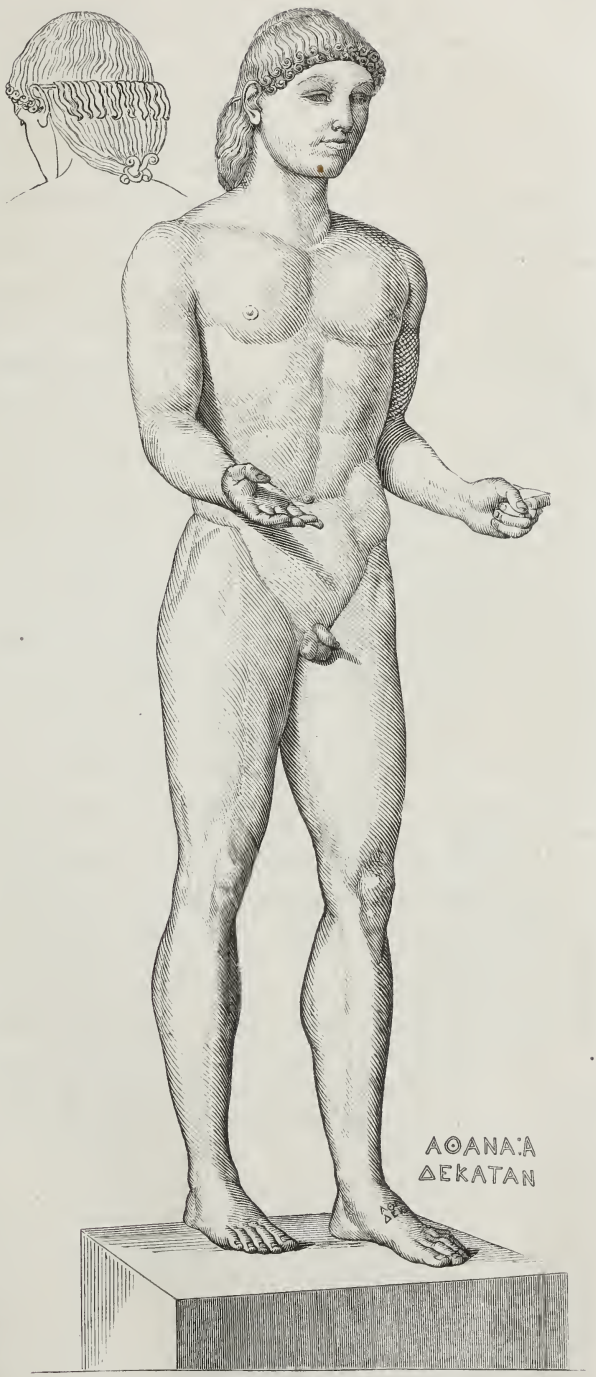


Fig. 32. Bronzestatue im Louvre.

ist fast tadellos, nur schließt die Kniescheibe nach oben etwas zu spitz ab, in einer Form, die sehr ähnlich bei den Aegineten wiederkehrt, an nachgeahmten Werken aber noch nicht beobachtet ist. Auch die kleine Härte des Muskelansatzes über dem Knie kehrt hier wieder. Im Oberschenkel beginnen, wie beim Apollon von Tenea, nur in mäßigerem Grade, die breiten Muskelflächen, besonders seitwärts nach außen hin, etwas flach und gradlinig zu werden. Im Bauch aber tritt die feinere Modellirung so weit zurück, dass derselbe, im Profil gesehen, fast eine grade Linie bildet, und von vorn betrachtet die Beckenlinien eben so starr erscheinen. Dabei ist diese Partie in ganz auffallender Weise in's Schmale und Lange gezogen, Formen, die die nachahmende Kunst nie beobachtet hat. Eben so wenig modellirt sind die Seiten unter den Armen bis zur Hüfte, keine Spur der Rippen und ihrer Musculatur ist sichtbar. Die Schultern sind breit im Verhältniß zu den Hüften, aber nicht entfernt aegyptisch, denn eher sitzen sie etwas zu tief, wie beim teneïschen Apollon, als zu hoch, wie in aegyptischen Statuen. In den Längenverhältnissen der ganzen Statue ist ein Überschuß der unteren Körperhälfte sehr fühlbar, der Rumpf im Ganzen ist etwas gedrungen gegen die Beine. Das ist ebenfalls echt alterthümlich. Auch die Modellirung des kräftigen Halses hält sich besonders an der vorderen Fläche ziemlich an die Form im Allgemeinen; der Kopf ist klein, alle Formen sind spitz und scharf, das Kinn sehr kleinlich, die Lippen, etwas dick, sehn im Profil wie geschwollen aus; Nase ohne Athem, gekniffen, Augenbrauen schneidend scharf in einem langen Bogen von der Nasenwurzel bis an die Schläfen durchgeführt. Wangenfläche ziemlich oberflächlich modellirt. Der Ausdruck ist gleichgiltige Ruhe. Die Arme sind sehr zierlich angelegt, wie die Beine, aber weniger durchgebildet und etwas dünn, in den Handgelenken auffallend fein. Die Finger sind nicht so scharf gegliedert wie die Zehen. Die ganze Rückenseite der Statue ist ungleich besser modellirt als die Vorderseite, was namentlich am Rumpf auffallend wird; aber daß der Rücken den Einfluß praxitelischer und lysippischer Kunst verrathe, ist eine arge Übertreibung, und daß die Vorderseite absichtlich vernachlässigt sei, sehr unwahrscheinlich [99]). Derselbe Unterschied findet sich übrigens am Apollon von Tenea, und beweist für Alles eher, als für Nachahmung. Echt alterthümlich ist auch das Aufstehn mit beiden Plattsohlen, obgleich der rechte Fuß um eine starke Fußlänge vorsteht; der Schwerpunkt fällt genau zwischen beide Füße, und in der Musculatur des rechten Knies ist ein Reflex des Zwanges dieser Stellung wohl fühlbar.

Ein würdiges Seitenstück bildet eine leider noch unedirte nackte männliche Statue von Marmor in der im britischen Museum aufgestellten Lord Strangford'schen Sammlung, von welcher Conze in der Archaeol. Zeitung v. 1864. Anz. S. 164* Folgendes sagt: „Einen nicht unbedeutenden Platz unter den kunstgeschichtlich wichtigen Werken griechischer Kunst wird fortan nach langer Vergessenheit noch ein zweites Stück dieser Strangford'schen Marmore einnehmen, eine ohne Arme und Unterbeine etwa 1 m. hoch erhaltene aufrecht stehende nackte männliche Statue von griechischem Marmor, in dem ganzen Typus sich an die Apollonfiguren von Tenea u. s. w. anschließend, aber mit einer eigenthümlich weiter entwickelten Behandlung des Nackten. Hier ist viel Natur zu sehn, scharf und mit einer gewissen Magerkeit ausgedrückt, ohne deren hohe Vollendung doch in der Weise der Aegineten. Das Gesicht ist leblos; das Haar läuft gleichmäßig eng anliegend

gewellt vom oberen Hinterkopfe nach vorn und nach dem Halse und Nacken herab; es ist durch ein schmales umliegendes Band gehalten, bildet eine doppelte Reihe von kleinen runden Löckchen über der Stirn und fällt hinten im nicht langen Schopfe auf den Rücken hinunter. Das Ohr ist zierlich und zeigt die manchen altgriechischen Werken eigenthümliche runde und flache Gestalt des Ohrläppchens. Hoffentlich findet sich noch eine Angabe über den Fundort.“ Bis dies geschehn muß sich das Werk mit diesem Platze genügen lassen.

Diesen beiden nackten männlichen Statuen gesellt sich als eine bekleidete weibliche die sehr interessante Amazone des wiener Münz- und Antikencabinets [100]) Fig. 33, deren Composition sich am besten aus einer archaischen Gemme im Besitze des Hrn. v. Pulszky in Pest (Fig. 33a) verstehn läßt.

Die in der linken Brust verwundete Amazone ist wie im Tode zusammensinkend dargestellt und namentlich wenn sie so schräge aufgestellt wird, wie sie es nach Maßgabe des natürlich vertical auf den Nacken herabfallenden Haarschopfes sein müßte, als allein stehende Statue unverständlich, um so besser dagegen erklärt sich die Composition, wenn wir sie ähnlich von einer männlichen Figur gehalten denken, wie Penthesilea in der Pulsky'schen Gemme von Achilleus gehalten wird. Nur muß doch gesagt werden, daß dem nicht sowohl eine nicht ganz genaue Übereinstimmung der Statue mit der Gemme, als vielmehr der Umstand im Wege steht, daß sich an der Statue, da wo man es am ersten erwarten müßte, links, kein Rest einer berührenden zweiten Figur findet, was nur dann erklärlich ist, wenn man annimmt, die sterbende Kriegerin sei wie die Penthesilea der Gemme wesentlich nur noch an dem rechten Arm gefaßt gewesen, welcher der Statue nun fehlt, während ihr linker Arm mit dem Schilde grade herabhing.

Fig. 33. Sterbende Amazone im wiener Museum.
Fig. 33a. Pulszky'sche Gemme.

Das Werk gehört zu den schönsten und liebenswürdigsten Resten der reifen archaischen Kunst etwa des Menschenalters vor Phidias und ist sicher kein nachgeahmtes, sondern echt alterthümliches. In der Charakteristik der körperlichen Formen bereits dem später durchgebildeten Amazonenideal entsprechend unterscheidet sie sich von diesem durch die dichtere Bekleidung mit Unter- und Obergewand, welche beide mit der größten Sorgfalt und der feinst verstandenen Moti-

virung der Faltenlage durchgebildet sind. Überaus vortrefflich ist das todesmatte Hinsinken in der Gestalt, besonders aber in dem sich neigenden Kopfe mit seinen halbgeschlossenen Augen wiedergegeben und sehr bemerkenswerth, daß zu dem Ausdrucke der Ohnmacht sich noch kein weiterer Zug seelischen Leidens gesellt. Das eigentlich Pathetische geht der Kunst auf der hier vertretenen Entwickelungsstufe noch ab. Die Behandlung des Nackten am Halse, an den Schultern und am Beine verdient das höchste Lob und zeigt, wie nicht minder die Ausführung der Gewandung, die liebevollste Hingebung des Künstlers an sein Werk, eines Künstlers, der wirklicher Schönheit im Nackten fähig, sich in der Knappheit und Strenge der Gewandbehandlung sowohl wie in der Darstellung der Haare in kleinen Locken noch von der Tradition der alten Formengesetze befangen und beschränkt zeigt.

Hier dürfte sodann der Ort sein, einen überaus merkwürdigen männlichen Kopf einzureihen, welcher, in Tivoli von dem Ritter Azara gefunden, restaurirt und auf der ergänzten Büste mit dem unbegründeten Namen „Pherekydes" versehen, jetzt im Museum von Madrid [101]) aufbewahrt wird und als archaisches Porträt von ganz besonderem Interesse, aber auch vom Gegenstande abgesehn von kunsthistorisch großer Merkwürdigkeit ist (Fig. 34).

Obgleich das Gesicht in seinen scharf geschnittenen und hochliegenden Augen und in dem starr geöffneten Munde durchaus dem Typus archaischer Köpfe entspricht, haben dennoch die Züge ein so unverkennbar individuelles Gepräge, daß man an keinen Idealkopf denken kann, vielmehr deutlich sieht, der Künstler sei auf die Darstellung einer Persönlichkeit ausgegangen. Diese trug ganz kurzgeschorenes Haar, welches der Künstler im Marmor nicht anders als durchaus conventionell durch sich kreuzende Linien auszudrücken verstand, welche wie ein Netz von rautenförmigen Maschen den Kopf überziehn [102]). Der Mann trug aber auch einen langen und lockigen Bart, und die Art wie dieser dargestellt ist, ist in der archaischen Kunst ganz und gar einzig. Den straffen Schurbart finden wir ungefähr so auch sonst wieder, und auch für die Behandlung des Theiles auf dem Kinn sind Analogien vorhanden; die Masse des lockig herabhangenden, anstatt straff keilförmig gebildeten und mit Wellenlinien bedeckten Bartes an den Wangen und unter dem Halse dagegen findet sich schwerlich noch ein Mal in alterthümlicher Kunst, würde mit jedem Kopfe aus entwickelter Kunstzeit eher zusammenstimmen als mit diesen Zügen und ist um so auffallender, je weiter im Allgemeinen in der alterthümlichen Kunst grade die Bildung des Haares gegen die anderer Theile zurücksteht, und je conventioneller und schematischer an diesem Kopfe selbst das Haupthaar behandelt ist. Sollten wir hier ein Beispiel für einen der Fortschritte der Kunst vor uns haben, welche Plinius dem Pythagoras von Rhegion (s. unten) beilegt, das Haar sorgfältiger ausgedrückt zu haben? und sollten wir daraus auf eine Marmornachahmung von Bronze und auf eine großgriechische Herkunft des Kopfes schließen, die Bursian (s. Note 101) ohne nähere Begründung annimmt? Ehe solche Fragen gelöst sind, ist es begreiflicherweise sehr schwer, diesem Werk ein bestimmtes Datum anzuweisen, und nur darin werden wohl Alle einig sein, wie es diejenigen sind, die bisher von demselben gesprochen haben, daß die Arbeit, wenn nicht ein Original aus reifster Zeit des Archaismus, so doch gewiß nicht erst spät nachgeahmt archaisch sei.

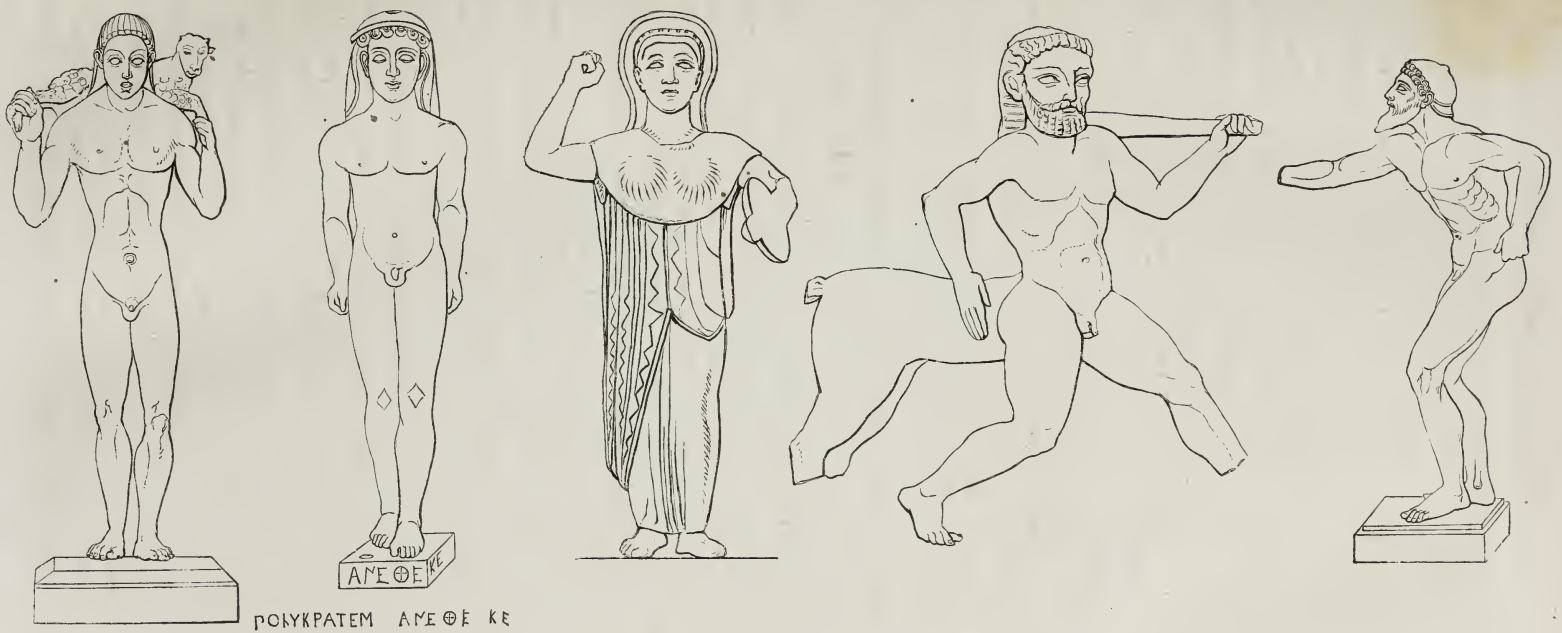
Jeder bei dem madrider Kopf noch mögliche Zweifel an der Echtheit fällt weg bei einem anderen alterthümlichen Porträtkopfe unbekannten Fundortes in der Villa Borghese in Rom, auf den erst ganz neulich die Aufmerksamkeit gelenkt worden ist. Derselbe, aufgesetzt auf eine schlechte moderne Brustform und bis auf die ergänzte Nasenspitze unversehrt, ist als Kunstwerk betrachtet von großer Schönheit und Feinheit der Behandlung und zugleich von der ausgesprochensten Individualität der Züge, doppelt merkwürdig als ein weibliches Porträt, von dem sich vor der Hand nicht entscheiden läßt, ob es dasjenige einer bekannten Persönlichkeit, einer Dichterin etwa, oder einer unbekannten Privatperson ist. Es wird der Sammlung weiterer Materialien bedürfen, ehe diese auch kunstgeschichtlich sehr wichtige Frage entschieden werden kann, so daß es hier genügen muß auf das merkwürdige Monument aufmerksam gemacht zu haben.

Fig. 34. S. g. Pherekydes im Museum von Madrid.

Von Reliefen in Marmor würde, nachdem das albanische s. g. Leukothearelief, obgleich unbekannter Herkunft, oben mit den xanthischen Marmorn verbunden worden, hier nur ein in Rom in der Nähe des Lateran gefundenes und im Museo Chiaramonti des Vatican (unter Nr. 360) aufbewahrtes Relief [103]) mit drei hintereinander herschreitenden und sich die Hände reichenden Frauengestalten, die wahrscheinlich Chariten darstellen sollen, zu nennen sein. Die Meinung, dasselbe sei italischen Ursprungs, wird wohl durch das Vorkommen ganz ähnlicher Figuren in Athen widerlegt, das Meiste von dem aber, was Friederichs (s. Note 103) für dessen unechte Alterthümlichkeit anführt, durch Verweisung auf das thasische Relief (oben S. 152), zu welchem auch Michaelis das hier in Rede stehende als Parallele anführt. Das ganze Werk ist übrigens nicht bedeutend oder in seinen plumpen Formen erfreulich genug, um es hier abzubilden oder näher zu besprechen.

Dagegen mag hier eine kleine Auswahl kleiner Bronzefiguren eine Stelle finden, in denen allerdings ein sehr verschiedener alterthümlicher Stil und ein Fortschritt von großer Rohheit zu sehr hoher Feinheit vorliegt, die aber auf verschiedene Stellen zu zersplittern wenig gerathen wäre und die hier gleichsam wie ein Résumé aus den beiden Perioden der alten Kunst zusammenstehn mögen. (S. Fig. 35).

Das alterthümlichste dieser Figürchen und dabei von unzweifelhafter Echtheit ist der unter a abgebildete Apollon mit dem Lamm im berliner Museum [104]), welcher seinem Schema nach dem rindtragenden Hermes von Athen (oben S. 139) entspricht, aber ungleich weniger durchgebildet ist, als jener und in der That in den breiten, aber tief hangenden Schultern, dem schmächtigen Leibe, dem schmalen Becken, den symmetrisch gestellten und gehaltenen Beinen und Armen und dem ausdruckslosen Kopfe mit seiner conventionellen Perücke, um von größeren Feinheiten abzusehn, alle Kennzeichen hohen Alterthums verbindet. Dabei ist das Bildchen, wenn nicht selbst ein Cultbild, so doch, wie dies Friederichs weiter nachgewiesen hat, von einem solchen und einem weiter verbreiteten Göttertypus abgeleitet. Ihm zunächt steht an Alterthümlichkeit das früher in der Pourtalés'schen Sammlung befindliche Figürchen b [105]), nach der Inschrift Weihgeschenk eines Polykrates, unter dem aber um so weniger der Tyrann von Samos zu verstehn sein möchte, je zweifelhafter die Echtheit (d. h. der echte Archaismus) des Figürchens ist, welches, nach einem in seinen Kopf eingebohrten Loche als Leuchterfuß oder dergleichen gedient haben mag. Neben diese kleine Bronze lassen sich dann noch manche andere stellen, welche, in Stellung und Bedeutung verschieden und von mehr oder minder sicherer Echtheit uns die alterthümliche Kunst in mancherlei Abstufungen vorführen, deren feine Unterschiede aber durch Worte so wenig (am allerwenigsten in der hier gebotenen Kürze) wie durch Holzschnittillustrationen sich darstellen lassen [106]). Um aber nicht nur unbekleidete Männer vorzuführen sei unter c eine kleine im Schutte des vorpersischen Parthenon gefundene Athene in der Stellung einer Kämpfenden [107]) beigefügt, welche, ein ziemlich rohes Stück Arbeit, in der Tracht der Athene der Aeginetengruppe ungefähr entspricht. Vom Schilde, den sie am linken Arme trug, ist die Handhabe übrig geblieben, ein Loch im Helm weist auf einen eingefügt gewesenen Busch hin. Viel interessanter und auch ungleich weiter entwickelt ist der aus demselben Fundorte stammende Kentaur d [108]), welcher in der Gestalt erscheint, wie er mehrfach aber ohne hisher nachgewiesene Consequenz in der älteren Kunst vorkommt, d. h. als vollständiger Mann, dem, höchst unorganisch hinten ein halbes Pferd angewachsen ist. Je bewunderungswürdiger in der vollendeten Kunst die Kentaurenbildung durchgeführt ist, desto interessanter ist ein Blick auf solche Anfänge. An der echten Alterthümlichkeit unseres Kentauren, der nach Kräften ausschreitend und sein Pferdehintertheil mitschleppend gebildet ist, kann nicht gezweifelt, ein bestimmtes Datum aber für ihn schwer berechnet werden. Die Krone nicht allein der hier zusammengestellten Bronzefigürchen, sondern vielleicht aller archaischen Bronzen ist die unter e mitgetheilte Figur des tübinger Cabinets, in der mit unzweifelhaftem Rechte ein Wagenlenker und mit Wahrscheinlichkeit Baton der Wagenlenker des Amphiaraos erkannt worden ist, nachdem man früher in demselben einen Bogenschützen zu sehn meinte [109]). Die Situation,



a. b. c. d. e.

Fig. 35. Archaische Bronzestatuen.

in welcher diese wahrscheinlich aus einer vollständigen Gruppe stammende Figur, wenn wir sie als Baton auffassen, wofür die heroische Tracht des Helmes und die Nacktheit sprechen dürfte, sich befindet, ist der Augenblick, wo nach der Niederlage des argivischen Heeres vor Theben der Erdboden vor dem Gespann des fliehenden Amphiaraos durch einen Blitz des Zeus aufgerissen wird, um den Heros als künftigen Orakeldaemon in sich aufzunehmen, und wo Baton versucht, die betäubt und verwildert dahinsprengenden Pferde zu beruhigen und von dem Sprunge in den Erdschlund zurückzuhalten. Man sehe, mit welcher Meisterschaft das ausgedrückt ist. Baton steht mit eingebogenen Knien und vorgebeugtem Oberkörper, wie er auf dem dahineilenden, über Stock und Stein rollenden Wagen nothwendig stehn muß; mit der Linken reißt er die Zügel zurück, um wo möglich dem gefährlichen Ziele der scheuen Rosse auszubiegen, die Rechte streckt er beruhigend und unter einem Zuruf, zu dem sich der Kopf erhebt, über die Pferde aus, bereit, auch mit dieser Hand noch in die Zügel zu fallen. Eben so vortrefflich sind die mit vollstem Verständniß gebildeten Formen des Körpers, die jedoch in einer Schärfe dargestellt sind, welche nur der alten Kunst eigen ist, und durch welche der Körper mit dem alterthümlich keilbärtigen, von steifen Locken umkränzten Kopfe in vollständige Harmonie gesetzt wird. Eine große Stilverwandtschaft dieser Figur mit den aeginetischen Giebelstatuen und zwar den besten und entwickelsten unter ihnen ist unverkennbar; ob man aber deswegen gut thut, die kleine Bronze gradeswegs als ein Product aeginetischer Kunst zu behandeln, möchte zweifelhaft sein.

Wenn der vorstehenden Übersicht über die wichtigsten uns erhaltenen Denkmäler der archaischen Kunst an dieser Stelle eine Auswahl nachgeahmt alterthümlicher angefügt wird, so bedarf dies einiger Worte der Rechtfertigung.

Die Zeit, als man echte und nachgeahmt alterthümliche Kunstwerke auch in ihren gröberen Merkmalen, wie diese an den Nachbildungen der Spätzeit hervortreten, nicht unterschied, ist freilich lange vorüber; seitdem unser Vorrath an echten Monumenten erheblich gewachsen ist und unser Auge an ihrem Studium sich geschärft hat, gehört die Unterscheidung später Nachahmungen von echt archaischen Bildwerken zu den Aufgaben, welche auch ein Anfänger mit Sicherheit zu lösen vermag. Und da die spät nachgeahmten archaistischen Kunstwerke nicht allein den Stil der alten Kunst nur in seinen äußerlichen Merkmalen, sondern in verzierter und verfratzter Manier wiedergeben, folglich der aus ihnen für die Erkenntniß der alten Kunstweise zu erzielende Gewinn ein sehr dürftiger, ja problematischer ist, so könnte es am gerathensten scheinen, dieselben von einer Darstellung der echt alterthümlichen Kunst ganz abzutrennen und ihre Betrachtung denjenigen Perioden zuzuweisen, in denen sie entstanden sind und zu deren Charakterisirung sie in nicht unbedeutender Weise mit beitragen. Es würde auch ein solches Verfahren in der That das einzig und allein rationelle und zugleich das allein historische sein, wenn sich in allen Fällen das Datum, die Periode der Entstehung eines archaistischen oder archaisirenden Kunstwerkes bestimmen ließe, und wo dies der Fall ist, wie z. B. bei der von Stephanos, dem Schüler des Pasiteles um die Zeit Caesars gearbeiteten Figur in der Villa Albani, da ist es nicht zu rechtfertigen, wenn man deren historische Stellung ignorirt und sie insgemein zu den archaisirenden Werken stellt. Allein ein solches Datum läßt sich in den aller-

wenigsten Fällen bestimmen, und wenn auch über allen Zweifel feststeht, daß die allergrößte Masse der archaistischen Kunstwerke, Statuen und Reliefe, in der Spätzeit, unter römischer Herrschaft entstanden ist, so leidet doch eine solche Datirung nicht allein an einer großen Unbestimmtheit, die um mehr als ein Jahrhundert ab- oder aufwärts betragen möchte, sondern sie würde immer erst für einen Theil der nachgeahmt alterthümlichen Bildwerke gelten, insofern auch die andere Thatsache feststeht, daß die Nachahmung ungleich früher begonnen hat, ja so früh, daß sie sich mit den jüngsten Productionen des reifen Archaismus gleichsam Schulter an Schulter berührt, und daß sie durch alle Perioden der Kunst fortgesetzt worden ist. Die frühen archaistischen Werke aber in bestimmte Jahrhunderte und Perioden zu datiren, das ist eine Aufgabe von einer viel idealeren Höhe, als zu der wir bisher hinaufgestiegen sind, wofür der sicherste Beweis darin liegt, daß es nicht wenige Arbeiten giebt, über deren Echtheit oder Unechtheit die Meinungen auch der geübtesten und achtbarsten Forscher auseinander gehn. Ist dem aber so, kann man die spät nachgeahmten Monumente nur sehr ungenau, die früher nachgeahmten auf keinen Fall in eine Periode datiren, darf man sie auch den späten nicht wie ein Anhängsel mitgeben, so wird nichts Anderes übrig bleiben, als vor der Hand wenigstens, auf jede historische Einreihung der archaistischen Kunstwerke zu verzichten; und wenn das einmal geschehn ist und man will die archaistischen Arbeiten nicht ganz bei Seite lassen, so wird man sich genöthigt sehn, sie zusammengefaßt den archaischen als Anhang anzufügen.

Die Nachahmung und Nachbildung von alterthümlichen Kunstwerken kann aus verschiedenen Motiven hervorgehn; Liebhaberei für archaische Formen bei mehren Kaisern, wie Augustus und Hadrian, welche natürlich auch von solchen getheilt wurde, welche irgendwie Hofluft athmeten, hat ohne Zweifel zur Nachbildung alterthümlicher Kunstwerke, wenn man echte nicht haben konnte, geführt. Doch kann die Zahl der Nachahmungen, welche diesem Motiv ihre Entstehung verdanken, verhältnißmäßig nicht groß gewesen sein, weil bei der überwiegenden Mehrzahl ein anderes klar zu Tage tritt. Die meisten archaistischen Kunstwerke sind nämlich religiösen Gegenstandes, weswegen sie auch ganz zweckmäßig hieratisch-archaistische genannt worden sind. Der Grund ist nicht allein darin zu suchen, daß die alten Statuen die von der Väter Zeiten her mit der Cultusweihe belegten Gegenstände der Verehrung waren, und daß man glaubte, sich des Segens der Gottheiten um so gewisser zu versichern wenn man ihre Bilder in Stoff und Form in der alten Weise bildete, sondern auch darin, daß man bei der fort und fort zunehmenden Vermenschlichung der Göttergestalten, unfähig dieselben auf's Neue freischaffend zu erhabener Idealität zu gestalten, sich durch eine Flucht in die alte Zeit naiver Frömmigkeit, durch Wiederaufnehmen der Formen und Typen, die jene geschaffen hatte, zu helfen suchte, ähnlich wie man in den Zeiten des sinkenden Heidenthums nach fremdem Aberglauben und fremden Abstrusitäten griff, um sich aus der nicht mehr verstandenen, nicht mehr befriedigenden, verwässerten und schal gewordenen eigenen Religion zu retten. In den alten Göttertypen, eben als den Schöpfungen einer in vollem Glauben schaffenden einfachen Frömmigkeit schien immerhin noch ein Ehrwürdiges, ein Geist schlichter Religion, jenes „gotterfüllte Etwas“ zu liegen, welches Pausanias selbst in daedalischen Holzbildern zu erkennen meinte, während allerdings aus den Copien

der Götterbilder vollendeter Kunst, welche jene Zeiten producirten, aus den Statuen, welche die breite Masse in unseren Museen bilden, fast alles Göttliche, selbst das Göttliche reiner Schönheit gewichen war. Bei solchen Nachbildungen wurde natürlich wenigstens in dem was hauptsächlich schien — denn mancherlei modernes Beiwerk hinzuzufügen, das für uns das erste und gröbste Kriterium der Nachahmung abgiebt, bedachte man sich nicht — große Treue und Genauigkeit angestrebt, erreicht aber nur in den selteneren Fällen verhältnißmäßig früher Nachahmung. Die Kennzeichen des unecht Alterthümlichen in späten Nachahmungen sind deswegen auch sehr grob: die auffallendsten Merkmale und Eigenthümlichkeiten des alten Stils werden nicht nur allein von dem Nachahmer aufgefaßt, während die Feinheiten unbemerkt bleiben, sondern jene Merkmale werden übertrieben, eben weil sie auffallen sollten. So wird das Kunstwerk unharmonisch, und die hier hervortretenden Ungleichheiten sind in den späten Nachahmungen schreiend und sehr leicht nachweisbar. Anders aber in den frühen Nachbildungen, ja wenn man die Ungleichheiten in den einzelnen Theilen echt alterthümlicher Kunstwerke, wie z. B. dem thasischen Relief (oben S. 152), im xanthischen Harpyienmonument, in der jüngeren Metope von Selinus (die Gewandbehandlung verglichen mit dem Kopfe des Giganten) und in vielen anderen recht in's Auge faßt, so möchte es um den Nachweis feiner Ungleichheiten in alten nachgeahmten Kunstwerken oder vielmehr mit dem Schlusse aus solchen Ungleichheiten auf die unechte Alterthümlichkeit in vielen Fällen sehr bedenklich stehn. Und so wird in eben diesen Fällen nicht viel Anderes als Kriterium übrig bleiben, als ein gewisser undefinirbarer Eindruck von Manier gegenüber frisch empfundenem Stil, ein Mangel an dem feinen Reiz des Ursprünglichen und Unmittelbaren. Wie sehr aber ein solches Kriterium täuschen könne, wie bestreitbar die auf Grund eines solchen allgemeinen Eindrucks gewonnenen Bestimmungen in den meisten Fällen sein werden, wem braucht das auseinandergesetzt zu werden?

Um nun von einer freilich unzweifelhaften, aber dennoch früheren und feineren Nachahmung wenigstens ein Beispiel vorzuführen sei hier eine im Jahre 1857 auf der Akropolis von Athen gefundene Basis, wahrscheinlich die einer Statue, mitgetheilt (Fig. 36), welche mit vier Göttergestalten: Hephaestos, Athene, Dionysos und Hermes auf ihren vier Seiten geschmückt ist [110]).

Hier sind die demonstrirbaren Merkmale des unecht Alterthümlichen in der That sehr gering an Zahl; eine etwas übertrieben angespannte Stellung mehrer Beine, das Erheben mehrer der zurückstehenden Füße, während in echt alten Werken die beiden Plattsohlen fest am Boden stehn, die übertriebene Knappheit der Taille besonders bei der Athene, die Bogenlinien der herabhangenden Zipfel besonders ihrer Gewandung, vielleicht die Form und Ausführung ihres Helmes: das wird so ziemlich Alles sein, was man einzeln nennen kann; darüber hinaus aber hat das Ganze etwas Gesuchtes und Gemachtes und einen Mangel an Frische, welcher von Allen empfunden worden ist, welche sich über das Monument geäußert haben. Sehr Ähnliches gilt von der in Fig. 37 Seite 172 abgebildeten 1750 in Pompeji gefundenen und jetzt im Museum von Neapel aufbewahrten Statue der Artemis [111]).

Ungleichheit im Formellen wie bei der gleich zu besprechenden dresdener Athene dürften schwer nachzuweisen sein, auch ist das Technische durchaus mit

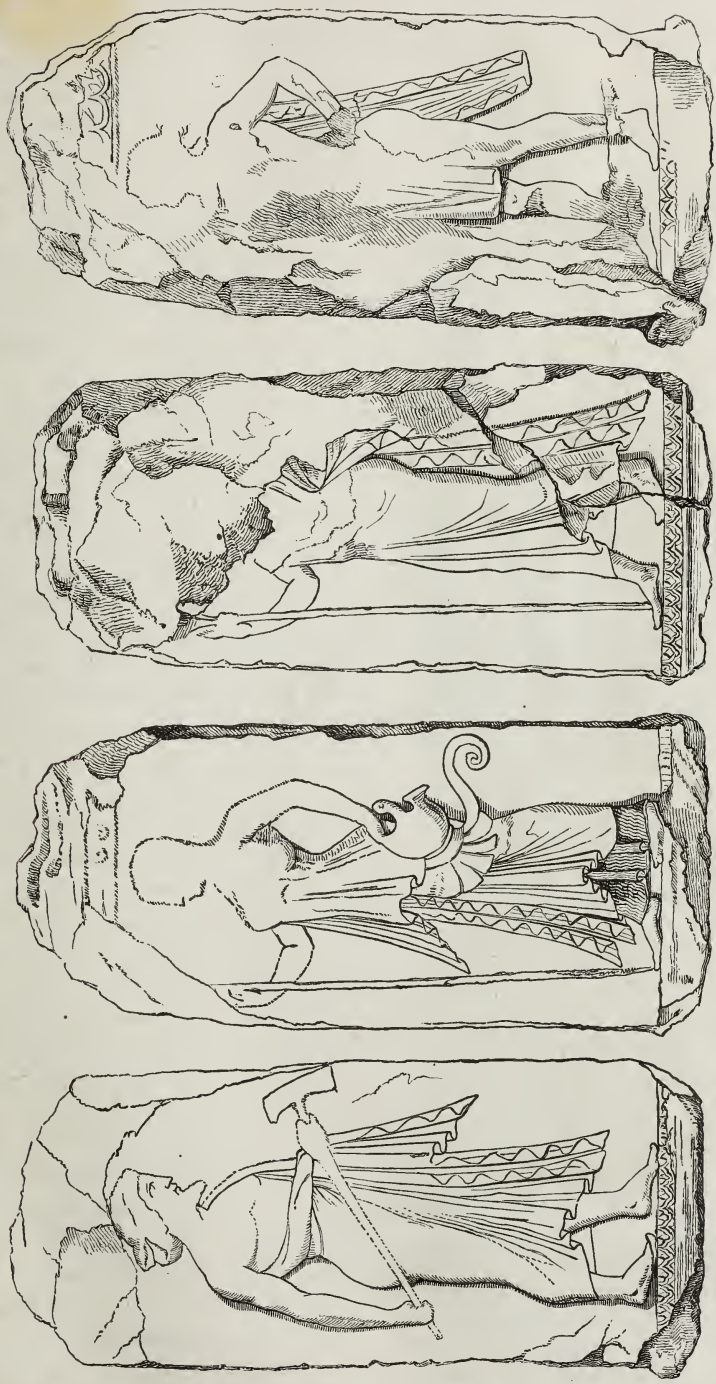


Fig. 36. Archaistische Viergötterbasis aus Athen.

dem Fleiße behandelt, der an echt alterthümlichen Werken so wohl thut; nur in der Steifheit der Haltung und Bewegung, in dem Starren, welches in der Linie

Fig. 37. Archaistische Artemis in Neapel.

liegt, die vom Kopfe bis zum zurückstehenden Fuße geht, empfinden wir Etwas, das mit der fließenden und zierlichen Schönheit, mit der das Nackte behandelt ist, nicht recht stimmen will, und das den Eindruck des Absichtlichen hervorbringt. Ein ganz besonderes Interesse gewähren bei dieser Statue die reichlichen Farbspuren, die in unserem Holzschnitt anzudeuten versucht ist. Das Haar war vergoldet, um die blonde Farbe darzustellen, welche für Artemis charakteristisch ist; das breite Kopfband ist weiß, die acht darauf hervortretenden Rosetten zeigen Spuren von Vergoldung; das Unterkleid ist schmal roth eingefaßt, das Obergewand breiter roth besetzt, und dieser Besatz war mit einem schmalen Goldstreifen eingefaßt und mit weißem Blumenwerk verziert. Das Köcherband und die Sandalen nebst den Riemen, welche die Sohlen an den Fuß befestigen, sind ebenfalls roth. So reichlich aber auch diese Farbspuren erhalten sind, so wenig sind sie auf die Hauptmasse der Gewandung und auf das Nackte ausgedehnt. Eine ganz ähnliche Beobachtung kann man an Bildwerken machen, die mit Resten der alten Bemalung aufgefundeu worden sind, eine Färbung des Nackten bei griechischen Marmorstatuen ist bisher durchaus unnachweislich. Allermeist sind auch die Ge-

wandungen nicht ganz farbig, sondern nur mit Farbensäumen geziert, und wahrscheinlich wird sich der Grundsatz auch fernerhin bewähren, daß die Alten an ihren Marmorwerken nur diejenigen Theile mit naturgemäßen Farben bemalten, welche eine dunkele Localfarbe zeigen, also außer den Gewändern am Körper nur Haare, Lippen und Augen. Möglich, wahrscheinlich sogar, daß durch ein anderes Verfahren dem Marmor in den nackten Theilen die größte Weiße genommen wurde; aber ein Anstrich mit Fleischfarbe ist bisher unerhört, und es wird erlaubt sein, denselben, bis er nachgewiesen ist, als barbarisch zu betrachten [112]).

Ganz anders sieht sich die Sache bei spät nachgeahmten Werken an, von denen als Proben zwei Statuen und einige Reliefe dienen mögen. Die erstere dieser Statuen ist diejenige einer verstümmelten Athene aus dem dresdener Museum (Fig. 38) [113]), von der gewöhnlich angenommen wird, sie sei als Lanzenschwingerin und Vorkämpferin aufgefaßt gewesen, wie sie auch von Rauch im Gypsabguß in Dresden ergänzt steht, während doch wohl eine bedeutend ruhigere Haltung etwa wie diejenige der Athene in der aegi-

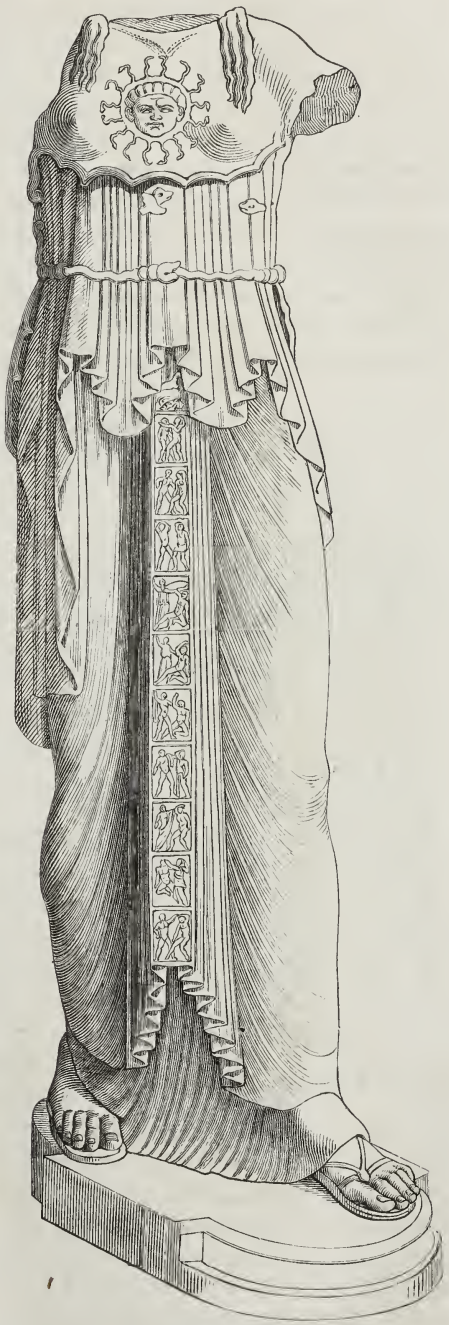


Fig. 38. Archaistische Athene in Dresden.

netischen Giebelgruppe eben so möglich ist[114]). Den äußerlichen Beweis der Unechtheit dieser Statue liefern die in völlig freiem Stil gearbeiteten kleinen Gruppen, welche, Gigantenkämpfe darstellend und als Stickereien gedacht, den vorn am Gewande grade herablaufenden Faltenstreifen zieren. Eine dieser Gruppen, Athene den Enkelados bekämpfend, ist neben der Statue in größerem Maßstabe abgebildet, um den Stil deutlicher zu vergegenwärtigen, welcher der eigenthümliche des Künstlers gewesen ist, der diese Statue absichtlich im alten Stile nachahmte. Im Ganzen und Großen, in der Haltung und der Anordnung des Gewandes ist diese Nachahmung ihm gelungen; im Feineren ist sie es nicht. Auffallend wird dies bei dem in den Nacken herabfallenden Haarschopf, der vollkommen fließend gearbeitet ist; aber auch in der oberflächlichen Weise wie das Gewand ausgeführt ist, wie namentlich die sorgsame Unterscheidung der Stoffe, welche die alten Künstler auszeichnet, fast ganz versäumt ist, macht sich der Nachbildner fühlbar.

Neben diese dresdener Athene stellt sich eine zweite stark ergänzte in der Villa Albani in Rom, von der die alten Theile in Fig. 39 abgebildet sind, allerdings nach älteren Abbildungen ungenügend, aber doch zur Verständigung brauchbar. Die Figur gehört zu denen, welche z. B. von Winckelmann (s. Gesch. d. Kunst VIII. 1. 13) für echt gehalten wurden, während nicht sowohl die von Winckelmann selbst hervorgehobene Zwiespältigkeit zwischen dem häßlichen Gesichte (das man übrigens nach der Zeichnung nicht beurteilen kann und dessen Augen z. B. nicht nach der Nase geneigt sind, sondern völlig grade stehn) und dem überaus fein ausgearbeiteten Gewande zum wenigsten erhebliche Zweifel an der Echtheit eingiebt, als vielmehr ein nicht echt archaischer Zug in den Falten des Peplos und besonders die verschnörkelte Form der Aegis und diejenige des (aber vielleicht überarbeiteten) Gorgoneions auf derselben. Für echt könnte man dagegen wieder das mit höchster Sorgfalt sehr eigenthümlich ausgearbeitete, conventionell gebildete Haar halten, und mil voller Sicherheit ist in der That hier nicht über Echtheit oder Unechtheit abzusprechen, obwohl die letztere wahrscheinlicher ist.

Fig. 39. Pallas in Villa Albani.

Außer den hier etwas näher besprochenen archaistischen Statuen sind die bekanntesten, die hier nur kurz geführt werden können, die folgenden.

Zuerst eine Statue des Apollon im Museo Chiaramonti (Nr. 235), welche Gerhard in seinen Antiken Bildwerken 1, Taf. 11. bekannt gemacht hat, und welche sich im Wesentlichen der Darstellung den Apollonbildern in der Art des kanacheïschen anschließt. Die wie die neapolitaner Artemis 1 Meter hohe Statue steht grade aufrecht mit getrennten Füßen. Am Baumtronk, der als Stütze dient, hangt der Köcher. Im rechten Arme hält der Gott ein Thier mit gespaltenen Hufen, das ein Kalb, möglicherweise aber auch ein Hirsch sein kann, die ergänzte Linke hangt leer herab. Im Haar, von dem zwei Locken auf die Schultern

herabfallen, liegt eine mit Rosetten geschmückte Stephane. Alterthümlich ist diese Statue hauptsächlich in der Anordnung der Stellung und in der Behandlung des Haars, die Formen des Nackten sind fließend und fern von alterthümlicher Strenge und Schärfe, und auch das Gesicht ist ruhig ernst, kaum mit Spuren des Archaismus, es sei denn mit einer gewissen Schwerfälligkeit der Formen. Die Stützen der ganzen Statue (ein Baumstamm) und des linken Armes können als äußerlicher Beweis gelten, daß das Werk nicht original aus der Zeit ist, die es im Stil darstellen will. Die ältere Zeit verschmäht diese Stützen selbst in durchaus bewegten Gestalten wie die Aegineten, und keins der alten Apollonbilder hat eine solche Stütze. Eine andere Apollonstatue in der Blundell'schen Sammlung in Ince bei Liverpool, welche durch angegebene Augensterne als archaistisch charakterisirt wird und in dem Stil der Figur des Stephanos gearbeitet sein soll, ist bisher zu ungenügend abgebildet, um nach der Abbildung näher besprochen zu werden [115]).

Demnach rückt an zweite Stelle eine in Herculaneum gefundene, von Millingen in seinen Ancient unedited Monuments 1, pl. 7 bekannt gemachte und hiernach auch in Müllers Denkmälern 1, 10, 37 abgebildete Statue der lanzenschwingenden Athene, welche, wie die oben besprochene Artemis, Farbspuren und Vergoldung zeigt. Die Göttin ist in lebhaftem Ausschritt dargestellt, indem sie mit der Rechten zum Stoße ausholt und die Linke mit der großen und schlangenumbordeten Aegis, die ihr als Schild dient, vorstreckt. Die ganze Figur hat etwas sehr Graciles, und besonders ist der mit dem enganliegenden attischen, bebuschten und greifengezierten Helme bedeckte Kopf gar fein und zierlich, weit entfernt von alterthümlicher Eigenthümlichkeit und Härte [116]). Das Alterthümliche liegt bei dieser Statue besonders in dem etwas gebundenen Rhythmus der Bewegungen und in der Art, wie die Falten der Hauptmasse des Gewandes behandelt sind, während der von den Armen herabhangende Gewandtheil und ganz besonders das Haar durchaus die Formen vollendeter Kunst zeigt. Es scheint bei dieser Statue recht augenfällig, wie der Künstler, vielleicht geleitet von religiösen Motiven, das Archaische in der Gesammterscheinung zur Geltung brachte, ohne doch das Antlitz seiner Göttin durch eine außerhalb seines Gefühls und Bewußtseins liegende Nachahmung der alten strengen und herben Formen zu verunzieren. Den Kopf allein würde sicher Niemand für alterthümlich halten.

Endlich sei hier mit Uebergehung manches Anderen noch eine Statue einer trauernd sitzenden Frau in der Galeria delle statue des Vatican (Nr. 261) erwähnt [117]), für welche man ohne völlig ausreichenden Grund den Namen der Penelope in Umlauf gesetzt hat, und zwar deswegen, weil Thiersch (Epochen S. 426 ff.) dieselbe Figur mit unwesentlichen Abweichungen in einigen Terracottareliefen nachgewiesen hat, in denen an dem vorgeschlagenen Namen nicht gezweifelt werden kann. Allein dies entscheidet nicht, denn nicht allein kommen sehr ähnlich componirte Figuren auf griechischen Grabsteinen als Bild der Vorstorbenen vor, sondern auch die Elektra in dem oben (Fig. 27) mitgetheilten melischen Thonrelief wiederholt in allem Wesentlichen dieselbe Composition. Das Wesentliche derselben ist also, daß sie eine in tiefe aber stille Trauer versunken dasitzende Frau darstellt, die eben so gut als die Verstorbene auf Grabdenkmälern, wie als Elektra und als Penelope und wohl noch sonst benutzt und je als die eine oder die andere durch verändertes Beiwerk charakterisirt werden konnte. Für welche Be-

stimmung. die Composition zuerst erfunden worden läßt sich schwer entscheiden, und auch darüber ob in der vaticanischen Statue wie in den Terracottareliefen Penelope gemeint sei, ist nicht abzusprechen. Denn auch wenn wir nicht anstehn bei ihr nach Maßgabe des Fragmentes einer genauen Wiederholung im Museo Chiaramonti (Riquadro XXIX, ohne Nr. nach Nr. 730) einen Wollkorb unter dem ursprünglichen, jetzt durch einen Felsen ersetzten Sitze anzunehmen, wird dadurch, wie das s. g. Leukothearelief Albani (oben Fig. 31) zeigt, für die Bedeutung nicht entschieden. Das Alterthümliche des Stils in dieser reliefartig componirten und nur für die Vorderansicht bestimmten Figur tritt besonders in dem Mangel an Gewandtheit in Einzelheiten der Bewegung hervor, namentlich in der Haltung der linken, auf den Sitz gestützten und sehr wenig ausgeführten Hand; nächstdem in einer unverkennbaren Schwerfälligkeit der Formen, während die Composition im Ganzen, der Ausdruck des Kummers in der Haltung und die Behandlung des Gewandes in der Anordnung der Falten bis auf einen geringen Rest alter Regelmäßigkeit frei empfunden und eben so maßvoll wie charakteristisch ausgebildet ist und das Gesicht, fern von der gewöhnlichen archaischen Ausdruckslosigkeit bei aller Alterthümlichkeit in den Formen nicht allein schön, sondern von zart und keusch veranschaulichter Trauer beseelt erscheint. An Echtheit des Archaismus dieser Statue zu glauben macht die schon erwähnte Wiederholung derselben im Museo Chiaramonti schwer; denn diese steht in Nichts hinter dem vaticanischen Exemplar zurück, und wir sind nicht berechtigt, das eine Exemplar für echt, das andere für nachgeahmt zu halten. Oder sollen sie beide Originale sein?

Ungleich größer ist die Zahl der nachgeahmt alterthümlichen Reliefe, von denen jedoch zunächst nur die am meisten besprochenen und durch ihren Gegenstand interessantesten hier kurz verzeichnet werden sollen, um sodann an ein paar einzelnen Beispielen die Eigenthümlichkeiten dieses hieratischen Reliefstils genauer zu betrachten.

Das größte Interesse dürfte der früher borghesische, jetzt in Paris befindliche, s. g. Altar der Zwölfgötter [118]), auch wenn er nicht dieses, sondern eine Dreifußbasis sein sollte, in Anspruch nehmen, der vielfach abgebildet ist, z. B. auch in Müllers Denkmälern d. alten Kunst 1, Taf. 12 u. 13. Nr. 43—45. Der dreiseitige Altar zerfällt in eine obere und eine untere Abtheilung. In der kleineren Abtheilung oben sind, stark und zum Theil verkehrt ergänzt, die zwölf großen Götter je zu zwei Paaren neben einander stehend gebildet (1. Zeus und Hera, Poseidon und Demeter; 2. Apollon und Artemis, Hephaestos und Athene; 3. Ares und Aphrodite, Hermes und Hestia); in der größeren Abtheilung unten finden wir je einen Dreiverein geschwisterlicher Göttinnen, die Chariten, Horen und Moiren. Die Nachahmung macht sich in diesem Relief besonders durch Übertreibung der alterthümlichen Zierlichkeit und Steifheit in Stellungen und Bewegungen fühlbar, jedoch fehlen auch die Verschiedenheiten in der Formgebung nicht, auf die weiter unten besonders aufmerksam gemacht werden soll, und die sich, um dieses wichtige Kriterium auch hier noch einmal hervorzuheben, dadurch von jenen Differenzen der Formgebung in echt alterthümlichen Werken sehr bestimmt unterscheiden, daß sie auf dem unwillkürlichen Durchbrechen eines vollendeteren Formgefühls bei dem absichtlich in der Weise einer längst überwundenen Kunststufe arbeitenden

Nachahmers beruhen. So hat z. B. unser Bildner die steifen Zickzackfalten hangender Gewandzipfel als eine in die Augen springende Eigenthümlichkeit alter Kunst in sein Werk aufzunehmen nicht versäumt, während er die Hauptmasse mehrer Gewänder in durchaus fließenden Faltenlagen gearbeitet hat; so hat er die steifen Bewegungen der Arme beobachtet, aber das Nackte an den Torsen nicht dem gemäß, sondern ganz weich und zart behandelt; auch das charakteristische Aufstehn mit beiden Plattsohlen ist nicht gewahrt.

Ein zweites ebenfalls interessantes Relief in der Villa Albani stellt sich dem Gegenstande nach neben das oben besprochene korinthische Puteal, indem es den Brautzug oder die heilige Hochzeit des Zeus und der Hera darstellt[119]), abgeb. unter Anderem auch in Welckers Alten Denkm. 2, Taf. 1. Dasselbe schmückt drei Seiten eines vierseitigen Altars, an der vierten Seite fehlt das Relief, und das Erhaltene ist zum Theil (so ganz besonders die Figur des Dionysos) stark überarbeitet. Geleitet von Artemis, welche die Hochzeitsfackeln trägt und der sich am wahrscheinlichsten Tethis (wenn nicht Rhea) anschließt, schreitet das Brautpaar in festlichem Aufzuge dahin, Hera als Braut verschleiert und mit verschämt gesenktem Haupte. Ihr folgt als Bruder Poseidon, und den Zug, so weit er erhalten, schließen die Götter, welche dem neuen Haushalte Segen und Fülle bringen, Demeter (Brod), Dionysos (Wein) und Hermes (Heerdenreichthum). Auf der ersten Seite fehlt vor Artemis der den Hymenaeos spielende Apollon, von dessen Gewande ein Ziptel erhalten ist, sowie von einer auf Hermes folgenden Figur ein Arm, und die vierte Seite des Altars dürfte wenn nicht etwa die Weiheinschrift, die Horen enthalten haben, welche auch bei Peleus' und Thetis' Vermählung in mehr als einem Kunstwerk ihre Gaben darbringen. Die ungeschickte Vertheilung der Figuren auf die Seiten des Monuments, durch welche z. B. Braut und Bräutigam getrennt werden, zeigt wohl, daß das Relief nicht für diesen Raum erfunden worden ist, und damit stimmt der sehr verkünstelt archaistische Stil überein.

Unerklärt ist sodann bis auf den heutigen Tag ein im capitolinischen Museum befindliches bei Rom gefundenes Puteal[120]) mit zwei einander begegnenden Götterzügen, abgebildet auch in Müllers Denkm. d. alten Kunst 2. 18, 197. Über die Darstellung sei nur bemerkt, daß wir in denselben nicht einen aus religiösen Gründen handlungslos zusammengestellten Götterkreis, wie in dem borghesischen Zwölfgötteraltar, zu erkennen haben, sondern eine bestimmte mythische Handlung, deren Bedeutung aber freilich noch erkannt werden soll. Da offenbar keine der bisher aufgestellten Erklärungen das Rechte trifft, mag dem Monument an dieser Stelle durch die bloße Erwähnung genug gethan sein, um so mehr, da dasselbe, obgleich in strengeren Formen nachgeahmt als das albanische Relief, in kunstgeschichtlicher Beziehung von nur untergeordneter Bedeutung ist.

Durch einen ganz besonders auffallenden Synkretismus verschiedener Stilarten ausgezeichnet und bemerkenswerth ist ferner ein runder Altar mit drei Göttergestalten (Zeus, Athene und einer ungewissen Göttin), den Welcker aus der Cavaceppi'schen Sammlung in Rom in seiner Zeitschrift f. alte Kunst 1, Taf. 3. Nr. 11 herausgegeben hat.

Mehre andere hieratisch-archaistische Reliefe sind weder dem Gegenstande noch den Formen nach bedeutend genug, um hier einzeln verzeichnet zu werden,

und wir gehn deshalb zu der näheren Betrachtung zweier Beispiele von Reliefen späterer Nachahmung über, welche verglichen mit dem oben (Fig. 36) mitgetheilten Muster früherer Nachahmung den Unterschied der Manieren deutlich machen und die gröberen Merkmale der Unechtheit besonders fühlbar hervortreten lassen. Als ein erstes Merkmal dieser Unechtheit kann für beide Reliefe (Fig. 40 und 41), oder genauer gesprochen, für die einzelne Platte mit den delphischen Gottheiten (Fig. 41) und für die Hauptseite der dresdener Basis mit dem Raube des Dreifußes (Fig. 40) die beträchtliche Zahl von wenig variirten Wiederholungen [121]) gelten, da solche Wiederholungen derselben Darstellung eines Gegenstandes in der echten alten Kunst grade auf dem Gebiete des Reliefs unnachweisbar sind. Nicht als ob nicht gewisse Gegenstände von hervorragender religiöser Bedeutung oder besonderem poetischen Interesse in echt alter Kunst mehrfach gebildet worden wären, nicht auch als ob nicht in diesen Darstellungen gewisse Übereinstimmungen sich fänden, die schon der gleiche Gegenstand und die gleiche poetische Quelle fast nothwendig bedingt, aber diese Wiederholungen gleicher Gegenstände in echter alter Kunst stellen sich allezeit als entweder ganz originale oder wenigstens als durchaus frei variirte Compositionen dar, während die Wiederholungen in archaistischer Kunst als wenig modificirte Exemplare einer Composition erscheinen. Von diesem Unterschiede überzeugt man sich am schnellsten durch eine Vergleichung der Darstellungen des Dreifußraubes in echt alten Vasenbildern mit der Darstellung desselben Gegenstandes in archaistischen Reliefen, von denen ein Exemplar hiernächst folgt.

Die folgende Abbildung zeigt zwei Seiten eines dreiseitigen Marmorgeräthes im dresdener Museum, welches gewöhnlich als Candelaberfuß benannt wird, aber viel eher die Basis eines geheiligten Dreifußes von Erz gewesen sein wird, dergleichen im Alterthum als Weihgeschenke für erkämpfte musische Siege aufgestellt wurden [122]). Die Reliefbilder auf den Hauptflächen der Basis stellen, das erste nach allbekanntem Mythus den Raub des delphischen Dreifußes durch Herakles, das zweite und dritte die durch Umwindung mit Taenien vollzogene Weihung eines Dreifußes (nicht des mantischen von Delphi) und eines Phanos (einer dicken Fackel mit einer Schale zum Auffangen der abfallenden Funken) dar, Gegenstände, deren Zusammenhang noch nachzuweisen bleibt.

Was aber den Stil anlangt, mit dem wir es mehr als mit dem Gegenstande zu thun haben, so finden wir den äußerlichen augenfälligen Beweis, daß die ganze Basis in später Zeit entstand, in den unter und über den drei Reliefen angebrachten Ornamenten, die nicht allein eine völlig freie, sondern sogar eine sinkende Kunstzeit, welche Überladung liebt, verrathen. Aber auch in den Reliefen selbst sind die Merkmale der Nachahmung und Manier sehr zahlreich. Sie offenbaren sich, um es mit einem Worte zu sagen, zunächst in dem völligen Mangel an Übereinstimmung und Harmonie, als dem Hauptmerkmal der Nachahmung, welches uns hier entgegentritt, mögen wir die Blicke richten auf die Stellungen und Bewegungen der Figuren, welche gezwungen steif bei Apollon und Herakles, affectirt in der weiblichen Figur der zweiten Seite, dagegen völlig frei und großartig in dem Priester daselbst sind; oder auf die Behandlung des Nackten, die hart bei Apollon und Herakles, weich und fließend an den Armen der genannten Frau erscheint; oder auf die Gewandungen, das steife Tüchlein auf Apollons Armen,

Fig. 40. Dresdener Dreifußbasis.

das zickzackartige Obergewand der Frau mit der Taenie, den großartig drapirten Mantel des Priesters; oder auf die Darstellung des Haares, in der Apollons Locken und der Bart des Priesters Gegensätze bilden. Aber auch jene affectirt zierliche Bewegung der wie im Tanzschritt auf den Zehen einhergehenden Figuren ist Nichts als eine sehr mangelhafte und durchaus manierirte Nachbildung des eigen-

Fig. 41. Weihgeschenk für einen musikâlischen Sieg.

thümlich gebundenen Rhythmus der Bewegungen ècht alterthümlicher Kunstwerke. Endlich darf man auch die Oberflächlichkeit der Arbeit geltend machen, welche sich bei diesem, wie bei der Mehrzahl der unechten Werke von der fleißigen Durchbildung der echt alterthümlichen Werke stark unterscheidet. Weniger auffallend treten die Merkmale der Unechtheit in der zweiten Reliefplatte (Fig. 41) hervor, die eben deshalb als zweites Beispiel gewählt ist. Dieselbe ist wahrscheinlich das Weihgeschenk für einen musikalischen Sieg, und stellt den Gott des Festes, Apollon von seiner Mutter Leto und seiner Schwester Artemis begleitet dar, wie ihm Nike den Becher füllt, was als ein ihm dargebrachtes Trankopfer aufgefaßt werden mag und ein auch bei anderen Gottheiten nachweisbares Motiv ist [123]). Was den Stil anlangt, so giebt sich die Nachahmung, um mancherlei Einzelnes (wie nur z. B. die wundervoll gearbeiteten Flügel der Nike) zu übergehen, besonders in der affectirten Zierlichkeit der Bewegungen und der Arbeit in den Gewändern zu erkennen, während der Umstand, daß die Gewandung des Apollon bereits zu einer großartig wirkenden Draperie benutzt und gesteigert ist, dem Geiste der echt alterthümlichen Werke eben so wenig entspricht, wie zur Zeit des Stiles, der hier nachgeahmt wird, die korinthische Bauordnung bereits bekannt war.

Es mögen diese beiden Proben des späten nachgeahmten Stils neben denen des früheren genügen; eine Vergleichung der beiderlei Musterstücke unter einander und beider mit den früher mitgetheilten echtalterthümlichen Werken werden Jedem die Verschiedenheit nicht nur eines originalen Stils und der nachahmenden Manier, sondern auch des Grades der Manierirtheit in älterer und jüngerer Zeit klar zu machen hinreichen.

SECHSTES CAPITEL.

Die letzten Vorstufen der vollendeten Kunst.

Aus der Reihe der Künstler, in deren Werken sich die Blüthe der alten Kunst entfaltet, treten drei Meister, Pythagoras von Rhegion, Myron von Eleutherae und Kalamis von Athen, obwohl sie, rein chronologisch gefaßt, mit jenen zusammenstehn, in ihrer Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte der Kunst als eine eigene Gruppe schon gemäß dem Umstande hervor, daß sie die einzigen sind, über deren persönliche Verdienste wir genauere Urteile der Alten besitzen, während diese persönlichen Verdienste der Art sind, daß sie die letzten Vorbereitungen der eigentlichen Kunstvollendung, die gleichwohl keiner dieser Meister ganz erreicht, darzustellen scheinen. Es ist möglich, daß die Sonderstellung, in der wir die genannten Künstler finden, nur aus der Beschaffenheit unserer Quellen abzuleiten ist, möglich, daß wir ihnen z. B. den großen Onatas von Aegina als vierten beigesellen würden, wenn wir über seinen Stil genauer unterrichtet wären als wir es sind; möglicher Weise aber entspricht der Platz, den sie in der Überlieferung einnehmen und den für sie nachgewiesen zu haben Brunns besonderes Verdienst ist, wirklich demjenigen, auf dem sie in der Entwickelungsgeschichte der Kunst standen, und jedenfalls müssen wir uns an die Quellen halten. In diesen ist freilich von einer gesonderten Zusammenstellung von Pythagoras, Myron und Kalamis nirgend die Rede, ja einzelne Zeugnisse geben sogar chronologische Daten, nach denen zwei der Meister einer weit späteren Zeit angehören, und über Phidias' Lebensende hinaus nicht allein thätig, sondern in der Blüthe ihrer Thätigkeit gewesen sein würden; allein diese Daten sind augenscheinlich unrichtig, und die innerlich begründete Zusammenordnung der drei Künstler wird sich auch chronologisch durchaus rechtfertigen lassen.

Pythagoras von Rhegion in Unteritalien heißt ein Mal Schüler des Klearchos aus derselben Stadt, den wir als Schüler des Dipoinos und Skyllis bereits früher kennen gelernt haben (oben S. 78 f.), in einer anderen derjenige eines sonst unbekannten Eucheiros von Korinth, der seinerseits wiederum Schüler der abermals unbekannten Spartaner Syadras und Chartas genannt wird. Beide Angaben können füglich neben einander bestehen, da mehr als ein bedeutender Künstler, so, um nur einen zu nennen, Phidias, bei mehreren Meistern nach einander in die Lehre gegangen ist; für Pythagoras' Chronologie hat aber nur die erstere Nachricht und auch sie nur bedingten Werth, während zwei feste Daten aus seiner selbstständigen Künstlerwirksamkeit, nämlich Ol. 73 (488—484) und Ol. 77 (472—468), den Schwerpunkt seines Lebens in die 70er Oll. verlegen. Möglich, daß er bis in die 80er Oll. hinein gelebt und gewirkt hat, unbedingt falsch aber ist das Datum Ol. 90 (420—416), welches Plinius für die Blüthe des Pythagoras angiebt; denn war derselbe Ol. 73 als selbständiger Künstler thätig [124]), also doch aller Wahrscheinlichkeit nach wenigstens 30 Jahre alt, so kann er das Jahr 420 mög-

licherweise als ein Greis von fast 100 Jahren erlebt haben, aber es ist barer Unsinn, seine Blüthezeit hierher zu legen. Pythagoras ist also ein Künstler der alten Zeit, wesentlich Zeitgenoß des Onatas von Aegina und der aeginetischen Giebelgruppen, und grade in dieser chronologischen Stellung wird seine Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte der Kunst einleuchten.

Unter Pythagoras' Werken kennen wir nur zwei Götterbilder, dasjenige eines Apollon im Kampfe gegen die Pythonschlange, das sicher kein Tempelbild war, sondern, soviel wir wissen, zum ersten Male eine Götterstatue für sich allein in lebendiger und bewegter Handlung darstellte [125]), und eine Nike, welche neben dem Sieger (Kratisthenes) auf seinem Viergespann in Olympia stand. Etwas zahlreicher sind die uns bekannten Heroenbilder des Pythagoras; er stellte in einer Gruppe den Bruderkampf des Eteokles und Polyneikes dar, ferner Perseus, in welcher Situation ist allerdings nicht überliefert, wahrscheinlich aber doch als Bekämpfer der Medusa, und endlich einen hinkenden Philoktetes, „bei dessen Anblick der Beschauer den Schmerz in der unheilbaren Fußwunde mit zu empfinden glaubte", und dessen Hinken so meisterhaft ausgedrückt war, daß die Statue bei Plinius nicht als Philoktet, sondern schlechthin als „der Hinkende" uns überliefert ist. Daß trotzdem Philoktet gemeint sei, den ein Epigramm der Anthologie klagen läßt, der (hier nicht genannte) Künstler habe seine Leiden im Erze dauernd gemacht, ist zuerst von Lessing (Laokoon 2. Capitel) erkannt und seitdem allgemein angenommen. Zu diesen drei Heroenbildern gesellt sich eine Heroine, nämlich Europa auf dem Stier, zugleich neben der oben erwähnten Nike die einzige Statue eines Weibes von Pythagoras' Hand, von der wir Kunde besitzen. Den Rest der Werke dieses Künstlers bilden olympische Siegerstatuen, ihrer sieben an der Zahl, also die Hälfte aller Werke des Pythagoras, zugleich diejenigen, mit welchen er den größten Ruhm erwarb. Denn unter ihnen befand sich die Statue eines Pankratiasten, mit welcher Pythagoras Myron überwand, und die Statue des Lokrers Euthymos, welche der wortkarge Pausanias als besonders sehenswerth unter den hunderten von Siegerstatuen in Olympia hervorhebt. Und wenn Plinius angiebt, mit seinem Pankratiasten habe Pythagoras nicht nur Myron, sondern ein anderes seiner eigenen Werke, die Statue des (nicht einen anderen Künstler) Leontiskos übertroffen, so folgt daraus, daß auch diese Statue von hervorragender Vorzüglichkeit gewesen sein muß, da sie zu übertreffen sonst keine große Aufgabe war. — Zu den Athletengestalten kommt endlich auch das Porträt des thebischen Kitharoeden Kleon hinzu, welcher im langen und weitbauschigen Sängergewande dargestellt war, so daß in dessen Busen Jemand eine Summe Geldes verbergen konnte, deren Wiederauffindung nach langer Zeit der Statue den Namen des „Gerechten" eintrug.

Wenn wir nun, um ein Urteil über den Kunstcharakter des Pythagoras zu gewinnen, zunächst diese Werke überblicken, so ist zu bemerken, daß sie alle aus Erz gegossen waren, auf welches Material Pythagoras sich beschränkt zu haben scheint. Ist hierin eine wenigstens technische Einseitigkeit gegeben, so nimmt der Eindruck von der Beschränktheit des Kunstkreises bei Pythagoras zu, je genauer wir auf die uns von ihm bekannten Werke eingehn. Daß die Darstellung ruhiger Götterhoheit nicht seine Sache war, ergiebt sich schon aus dem, was oben erinnert ist; daß die Statue des Schlangenkämpfers den Apollon darstellte, war

offenbar das Untergeordnete, das Hauptgewicht fiel wie bei den Heroenbildern auf die Darstellung der bewegten Handlung und hier wie dort auf diejenige des nackten männlichen Körpers, in welcher bei den Athletenstatuen allein die Trefflichkeit bestanden haben kann. Dagegen scheint zarte Frauenschönheit Pythagoras weniger beschäftigt zu; es kann Zufall sein, daß wir nur die eine Nike und die eine Europa von ihm kennen, aber es wäre ein merkwürdiger, falls Pythagoras in der Darstellung von Frauen wirklich bedeutend gewesen wäre; auf die auf Kratisthenes' Viergespann neben dem Sieger stehende Nike fällt schwerlich das Hauptgewicht dieses Werkes, und ob bei der übrigens höchlich gelobten Gruppe der vom Zeusstier getragenen Europa das Mädchen und nicht etwa der trefflich gestaltete Stier den eigentlichen Gegenstand des Lobes ausmacht, können wir nicht sagen. Wie stark Pythagoras in der Darstellung der Gewandung war, ist ebenfalls ungewiß, daß er sich selten in ihr versuchte — außer bei den genannten Frauen nur noch bei dem Kitharoeden Kleon — lehren die Werke, und daß er die Nacktheit suchte, dafür werden wir noch einen besonderen Grund kennen lernen. Um aber den Ruhm seiner Athletenbilder recht zu würdigen, muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß solche nicht sowohl porträtähnlich, was das Gesicht anlangt, gebildet wurden, als es vielmehr die Aufgabe des Künstlers war, in ihnen die Kampfart, in welcher sie gesiegt, und die eigenthümlichen Wendungen im Kampfe, durch welche sie sich hervorgethan hatten, zur Anschauung zu bringen oder fein anzudeuten. Wenn wir dies festhalten werden wir begreifen, wie schöne Gelegenheit sich dem Pythagoras bot, in den von ihm gegossenen Statuen von Läufern, Waffenläufern, Faustkämpfern, Pankratiasten, Ringern, Wagenrennern die höchste Mannichfaltigkeit der Stellungen und Situationen zur Anschauung und dasjenige zu Geltung zu bringen, was ihn, wie wir sehn werden, unter Anderem auszeichnete: fein beobachtete Bewegung. Erhalten ist uns von Pythagoras' Werken direct keines, von Nachbildungen seines Hinkenden in Gemmen soll am Schlusse geredet werden. Wenden wir uns zunächst zu den Urteilen der Alten über diesen Kunstler, um zu sehn, inwiefern dieselben das Bild von seinem Kunstcharakter, das wir uns unfehlbar bereits aus seinen Werken abgezogen haben, bestätigen oder modificiren.

Pausanias begnügt sich in seiner gewöhnlichen Weise mit einem ganz allgemeinen Urteil, das aber, wenn er Pythagoras einen so tüchtigen Bildner, wie irgend einen andern nennt, doch sehr günstig lautet, und lobt, wie schon erwähnt, besonders seine Statue des Euthymos. Die große Tüchtigkeit des Pythagoras ergiebt sich denn auch aus seinem Siege über Myron, dessen ganze Bedeutung wir erst bei der Besprechung Myrons werden schätzen lernen. Sehr speciell dagegen ist Plinius' Urteil, jedoch bietet es dem Verständniß keinerlei Schwierigkeiten; Plinius sagt aus, Pythagoras habe zuerst Sehnen und Adern ausgedrückt und das Haar sorgfältiger gebildet. Dies „zuerst" haben wir so zu fassen wie in den meisten Fällen, wo es gebraucht wird; selten, vielleicht nie, dürfen wir es wörtlich nehmen und auf wirkliche allererste Erfindung oder Anwendung eines Neuen beziehn; meistens gilt der Ausdruck nur der ersten principiellen und durchgeführten Anwendung einer Neuerung, und nicht selten dürfen wir das Wort dahin verstehn, daß eine Neuerung bei dem und dem Künstler zuerst bemerkt und von der Kunstgeschichte beachtet wird. So auch hier; bei den aeginetischen

Giebelstatuen, deren Entstehungszeit mit der Blüthe des Pythagoras wenigstens ungefähr zusammenfällt, sind Sehnen und Adern auf's sorgfältigste ausgedrückt, ohne daß es grade wahrscheinlich — wenngleich immerhin möglich — ist, daß die aeginetischen Meister eine derartige Durchbildung der Körperoberfläche von Pythagoras oder aus seinen Werken gelernt haben, denn sonst würden sie ihm wohl auch in der Bildung des Haares gefolgt sein. In wie hohem Grade die Darstellung von Sehnen und Adern, der zu Liebe Pythagoras offenbar die Nacktheit suchte, zum lebendigen Naturalismus der Statuen beiträgt, lehren uns die Aegineten; die Darstellung der Sehnen aber, welche nur an den Extremitäten, und zwar an den Gelenken zur Geltung kommen kann, befördert noch insbesondere den Naturalismus der Bewegung der Glieder, oder macht die Bewegungen erst völlig naturwahr. Wie vortrefflich ordnet sich nun dieser Zug, der scheinbar nur einer feinen Detailbildung überhaupt zu gelten scheint, wie etwa die weitere Ausbildung des Haares, dem Bilde ein, das wir uns aus den Werken des Künstlers gemacht haben, in welchem Pythagoras als Meister lebendiger Bewegungen, erregter Situationen erscheint. Und dies Bild wird vollendet durch das am tiefsten greifende Urtel über den Künstler, welches Diogenes von Laerte (VIII. 47) uns bewahrt hat: Pythagoras sei zuerst auf Rhythmus und Symmetrie bedacht gewesen. Allerdings muß dies Urteil erst erklärt werden, doch werden dazu wenige Worte genügen.

Metrum heißt Maß und bedeutet das absolute Maß der Theile eines Ganzen in Rede und Bild, abgesehn von aller Bewegung; Symmetrie heißt folglich die Übereinstimmung des Maßes aller Theile, aus denen eine Composition besteht, mit einander und mit dem Ganzen, Ebenmaß, Gleichmaß. Rhythmus aber bezeichnet die Bewegung innerhalb eines organisch gegliederten Ganzen, die „Composition der Bewegung", wie Platon sehr richtig definirt (*τῇ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη*. Legg. 665, a). So ist in der Poesie Metrum, Symmetrie das den Versen in ihren Theilen zum Grunde liegende Maß (Versfüße: Iambus, Daktylus u. s. w.), der Rhythmus aber liegt in der verschieden bewegten Zusammensetzung dieser Maßtheile, sei es z. B. zum daktylischen Hexameter, oder zum Pentameter, oder zu den verschiedenen Combinationen in den Chorstrophen der antiken Tragödie; in der Musik ist Metrum Takt, $^4/_4$, $^3/_4$, $^6/_8$ u. s. w., der Rhythmus aber liegt in dem Bau der musikalischen Periode; in der bildenden Kunst endlich bezeichnet Symmetrie das übereinstimmende Maß aller Körpertheile, das Verhältniß des Kopfes zum Körper, der Arme zum Rumpf u. s. w. Rhythmus aber, oder die Composition der Bewegung ist die übereinstimmende Darstellung, die Durchführung einer Bewegung an allen bewegenden und bewegten Theilen des Körpers. Dem Pythagoras also spricht Diogenes zu, daß er der Erste gewesen, der auf Symmetrie und Rhythmus bedacht gewesen, der Rythmus und Symmetrie mit größerem Fleiße angestrebt habe; daß er auf diesem Gebiete das Höchste geleistet habe, sagt der alte Zeuge nicht, was Myrons wegen wohl zu merken ist. Nun ist offenbar, daß dies Urteil unsere Vorstellung von Pythagoras vollendet; er ist der Künstler, welcher von feiner Naturbeobachtung und Naturnachahmung in der Darstellung des menschlichen Körpers ausging, der diese feine Naturbeobachtung in sorgfältiger Durchbildung der Flächen des Körpers, noch mehr aber in der Wahrnehmung der richtigen Proportionen und in

derjenigen des durchgeführten Rhythmus lebendiger Bewegungen zur Geltung brachte. Mit welcher Meisterschaft, das mögen uns die Gemmen lehren, in denen wir Nachbildungen seines einen Meisterwerkes, des hinkenden Philoktet erkennen dürfen [126]). Die folgende Figur (42) zeigt ihrer zwei, die eine im berliner Museum (rechts), die andere (links), was den Rythmus anlangt, weit vorzüglichere früher im Besitz der Frau Mertens Schaaffhausen in Bonn, und von mir zuerst herausgegeben (Gall. her. Bildw. Taf. 24, Nr. 13). In der berliner Gemme sehn wir Philoktet, welcher, Bogen und Köcher in der Linken, vorsichtig einherschreitet, indem er, um den wunden, mit einer Binde umwickelten Fuß leise anzusetzen, sich hinterwärts auf einen Stab stützt. Der schmerzvolle Gang und die Vorsicht im Ansetzen des schlimmen Fußes sind gut wiedergegeben; ungleich vorzüglicher aber ist dies der Fall bei der zweiten Gemme, und man wird sagen dürfen, daß auch bei ihrer genauen Betrachtung die Beschauer den Schmerz in dem vorgesetzten wunden Fuße mit empfinden werden. Dieser Eindruck wird besonders dadurch erreicht, daß der Körper etwas mehr vorgebeugt erscheint als in der berliner Gemme, und auf dem gesunden Fuße elastischer getragen wird, während der Held sich durch zwei Stützen im Gleichgewicht hält. Während in der berliner Gemme durch den Rhythmus der Bewegung auch ein vorsichtig leises Heranschleichen an Etwas ausgedrückt sein könnte, ist in dem andern Stein diese Unklarheit durchaus vermieden und der Rhythmus des Hinkens in der feinsten Weise beobachtet.

Fig. 42. Der hinkende Philoktet nach Pythagoras von Rhegion.

Myron von Eleutherae in Boeotien nach Plinius, wird von Pausanias Athener genannt, was wohl nicht allein dadurch zu erklären ist, daß jene boeotische Grenzstadt sich Athen politisch anschloß, sondern auch dadurch, daß Myron allem Anschein nach den größten Theil seines Lebens in Athen wirkte, wie denn auch seine Schule sich in Athen fand, und wie er auf die attische Kunst neben Phidias den größten Einfluß ausgeübt hat. Über seine Zeit haben wir direct nur die eine Angabe bei Plinius, der ihn in die 90. Olympiade versetzt; daß diese sicherlich unrichtig und zwar völlig unrichtig sei, ergiebt sich aus seiner schon berührten Rivalität mit Pythagoras. Setzt man auch den Wettkampf mit jenem in Pythagoras' späteste und in Myrons früheste Zeit, so kommt man immer höchstens auf den Anfang der 80er Olympiaden, und die 90. Ol. als seine Blüthezeit ist bei ihm grade so verkehrt wie bei Pythagoras. Myron ist, wie Phidias, Schüler des Ageladas von Argos, aber ohne Zweifel beträchtlich älter, als jener und ganz unbestreitbar ein Meister, der noch innerhalb der archaischen Kunst, wenn auch nahe ihrer Grenze, stand. Das ergiebt sich aus mehr als einem Merkmal in seinen Werken.

Diese fallen unter vier Classen. Erstens Götterbilder, unter ihnen ein Holzbild der Hekate für Aegina, der vorletzte, von dem wir Kunde besitzen; es stellte die Göttin, die erst Alkamenes dreigestaltig bildete, in einfacher Gestalt dar; ferner zweimal Apollon, in welchen Situationen ist unbekannt, einmal Dionysos, wogegen eine

dem Myron beigelegte stieropfernde Nike einem anderen Künstler, Mikon dem Sohne des Nikeratos gehört und auf einen myronischen Poseidon, vollends einen solchen von Gold und Elfenbein, aus ganz unzulänglichem Grunde geschlossen worden ist [127]). Sodann kennen wir eine sichere und eine wahrscheinliche Gruppe; die sichere Zeus, Athene und Herakles, wohl Herakles Einführung in den Olymp darstellend, befand sich ursprünglich im Heratempel auf Samos, wurde von Antonius nach Rom gebracht und von Augustus, aber ohne den Zeus, dem er in Rom ein Tempelchen baute, zurückgegeben. Die unsichere, aber dennoch wahrscheinliche Gruppe bezeichnet Plinius mit den Worten: satyrum admirantem tibias et Minervam (einen Satyrn der Flöten anstaunt und eine Athene), welche man dahin erklärte, sie stelle dar den Marsyas, der die von Athene weggeworfenen Flöten begehrlich betrachte. Hiermit hat man eine von Pausanias auf der Akropolis von Athen gesehene Gruppe verwandten Gegenstandes, die aber Pausanias nicht als myronisch nennt und die auch schwerlich von Myron war, verbunden und mit diesen beiden Schriftstellen wieder mehre erhaltene Kunstwerke combinirt. Doch sind diese Combinationen zum Theil unsicher, zum Theile bereits widerlegt, und so müssen wir uns bescheiden, einstweilen auch dies Werk Myrons nicht näher zu kennen [128]). Zweitens Heroenbilder, nämlich außer dem eben erwähnten in der samischen Gruppe noch einmal Herakles in unbekannter Situation [129]), Perseus als Sieger der Medusa, den auch Pythagoras gebildet hatte, und der attische Stammheld Erechtheus, dessen Bild Pausanias sehr hoch stellt. Drittens Athletenbilder, d. h. Siegerstatuen für Olympia und Delphi, von denen uns sechs namhaft gemacht werden, während Plinius deren noch mehre im Allgemeinen anführt. Unter diesen war der Läufer Ladas, von dem weiter unten genauer gehandelt werden soll, und zu diesen mag man auch den berühmten Diskoswerfer rechnen, von dem wir Copieen besitzen, nur daß derselbe schwerlich das Bild eines bestimmten Athleten und Siegers, sondern eine frei erfundene Darstellung des bedeutendsten Actes des Diskoswurfs ist, also ein Genrebild aus athletischem Kreise. Ob wir an dieses athletische Genrebild ein eigentliches, nämlich die Darstellung von Sägern anreihen dürfen, die neuerlich in einem Worte bei Plinius (pristae) erkannt worden sind, in welchem man bisher, allerdings mit zweifelhaftem Rechte, Seeungeheuer gesucht hat, steht wohl noch dahin und ist nach dem bisherigen Stande der Untersuchung nicht recht glaublich; ein anderes Genrebild, zugleich das einzige Marmorwerk unter Myrons Arbeiten, die Darstellung einer betrunkenen alten Frau ist neuerlich mit unzweifelhaftem Rechte Myron ab- und einem andern Künstler (Sokrates) zugesprochen worden [130]). Endlich viertens Thiere, namentlich die hochberühmte Kuh, von der wir schon als Kinder hörten, und vier Stiere, während ein Hund so gut wie die Seeungeheuer aus der Liste der myronischen Werke gestrichen ist [131]).

Das Material dieser Werke ist durchweg Erz; nur eines derselben, die Hekate war von Holz; von Seiten der Technik also erscheint Myron, der übrigens auch als berühmter Ciseleur in Silber genannt wird, nicht oder kaum vielseitiger als Pythagoras, auch er ist Erzgießer. Schon dies ist für seinen Kunstcharakter bezeichnend, denn es steht fest, daß alle Künstler, welche ausschließlich oder überwiegend in Erz gearbeitet haben, mehr dem Naturalismus und der Schönheit und Bedeutsamkeit der körperlichen Form zugewandt waren, während die ideal schaffen-

den, diejenigen, welche ihr Hauptstreben auf Darstellung des Geistigen in den Körperformen richteten, entweder Goldelfenbein oder Marmor vorzogen. Es liegt das, wie an einem anderen Orte weiter dargethan werden soll, darin, daß das Erz eine schärfere, der Marmor eine zartere Behandlung zuläßt. Demgemäß finden wir durch die ganze Kunstgeschichte das Erz von den dorischen Künstlern, den Marmor von den attischen vorgezogen, wenigstens von den Attikern, welche die geistig ideale Richtung der Kunst, die Attika eigen ist, vertreten. Gegenüber dieser geringen Vielseitigkeit in der Technik erscheint nun in Myrons Werken eine große Mannichfaltigkeit der Gegenstände; diese Mannichfaltigkeit müssen und wollen wir anerkennen, dennoch darf nicht verschwiegen werden, daß der Eindruck von derselben abnimmt, je genauer wir die Werke und die Berichte der Alten über dieselben betrachten. Von den Götterbildern Myrons wird keines mit besonderem Lobe erwähnt[132]); die Darstellung der Götterhoheit scheint schon hiernach sein Feld so wenig gewesen zu sein, wie das des Pythagoras, sicher leistete er auf demselben nichts Hervorragendes; Frauenschönheit scheint er so wenig dargestellt zu haben, wie sein Nebenbuhler aus Rhegion, denn wie jener nur die Europa und die Nike, hat Myron nur zweimal Athene dargestellt, deren Gestalt und Antlitz mindestens nicht schlechthin unter die Kategorie der weiblichen Schönheit fällt, und deren geistige Schönheit, das dürfen wir mit Zuversicht aussprechen, von Myron am wenigsten erreicht werden konnte. Daß Herakles, man mag ihn fassen wie man will, sich den athletischen Gestalten nähert, ist so unbestreitbar, wie daß in ihm kein hervorragendes geistiges Element liegt, durch welches er charakterisirt würde; sondern er ist der Heros körperlicher Tüchtigkeit; auch im Perseus, dem Medusensieger, kommt es mehr auf die Darstellung körperlicher Kraft und Gewandheit, als auf fein aufgefaßte geistige Stimmung, wie z. B. bei einem Achill, an. Von allen Heroenbildern Myrons erhält nur der eine Erechtheus ein Lob, welches wir freilich nicht controliren und auf einen bestimmten Vorzug beziehen können. Dagegen ruht Myrons Größe auf den Athletenbildern und den Thieren, und der Läufer Ladas, der Diskoswerfer und die Kuh, diese ganz besonders, nach Plinius' Zeugniß (Myronem ... bucula maxime nobilitavit) sind die eigentlichen Pfeiler seines Ruhmes.

Aus dem Gesagten werden wir folgern, daß das Geistige in der Kunst, welches die Körperformen zu Trägern des seelischen Ausdrucks macht, und in welches die hervorragenden Meister der attischen Schulen den Schwerpunkt ihres Schaffens legten, nicht Myrons Sache war. Diese unsere Schlußfolgerung wird uns vollkommen und sehr nachdrücklich von Plinius bestätigt, welcher sagt, Myron, auf's äußerste auf die Darstellung des Leiblichen bedacht, habe die Bewegungen des Geistigen nicht ausgedrückt (corporum tenus curiosus *animi sensus non expressit*). Wenn aber nun die Idealbildnerei auf der Darstellung eines innerlich, im Geiste Erschauten und Empfundenen in entsprechender Form beruht, und die Form wesentlich nur zur Trägerin des Inneren, Seelischen und Geistigen im Menschen macht, so darf man, ohne mit dem Worte zu spielen, Myron nicht Idealbildner nennen, nicht um dessentwillen, daß er als attischer Künstler erscheint, den Hauptcharakter der attischen Kunst, wie sie Phidias und die Seinen ausprägten, den Idealismus oder eine ideale Tendenz in Myrons Werken nachweisen wollen. Denn nicht jede Abstraction von der realen Einzelerscheinung

des wirklichen Lebens führt zum Ideal; derjenige Künstler, welcher den Realismus, die Wiedergabe der platten Wirklichkeit mit allem ihrem Zufälligen verschmäht, wird dadurch noch lange nicht Idealbildner, sondern er erhebt sich zunächst zum Naturalismus, zur Naturwahrheit, d. h. zur Darstellung der Natur in ihren wesentlichen, bedingenden, bleibenden Elementen. So in jeder bildenden Kunst; wenn aber für den Bildhauer der nackte menschliche und der thierische Körper den Gegenstand der Darstellung bildet, so liegt für ihn der Naturalismus im Gegensatz zum Realismus darin, daß er, die Mängel und Zufälligkeiten, welche das normale Wesen verhüllen und beeinträchtigen, die Mängel und Zufälligkeiten, durch welche Individuen von Individuen sich unterscheiden, vermeidend, den Körper in seiner ungetrübten Wesenheit, in der ganzen Entfaltung seines lebendigen Organismus bildet. Und dies, grade dies und nichts Anderes hat Myron gethan, im höchsten Grade der Vollendung. Dahin lauten die directen und indirecten Urteile der Alten, und das finden wir in dem einen Werke des Meisters wieder, welches gute Copien uns specieller zu beurteilen erlauben. Prüfen wir zuerst die Urteile und Aussagen der Alten. Auf Myrons Kuh besitzen wir 36 Epigramme, aus denen wir für die Stellung, in welcher der Künstler das Thier gebildet hatte, fast Nichts entnehmen können, die aber alle darauf hinauslaufen, seine hohe Naturwahrheit und Lebendigkeit hervorzuheben, und die in verschiedenen Variationen die Möglichkeit der Verwechselung mit der Wirklichkeit nicht genug zu preisen wissen. So verschieden aber auch diese witzigen Einfälle, die freilich an sich Nichts als eben dies, dennoch in ihrer Gesammtheit dem Charakter des Werkes nicht widersprechen können und deshalb nicht werthlos sind, ihr Thema variiren, eine Vorstellung klingt durch alle hindurch, ja ein Wort kehrt in mehren wieder, und dies Wort ist: lebendig, beseelt. Und dieses selbe Wort gebraucht Properz von den ehernen Stieren des Myron, die in Rom aufgestellt waren, mit demselben Worte wird in einem Epigramme die Statue des Läufers Ladas angeredet, von der sogleich das Nähere, und es ist nur eine weitere Ausführung desselben Urteils, wenn es bei Petronius heisst, Myron habe die Seele der Menschen und Thiere in's Erz eingeschlossen, denn das Wort, welches hier gebraucht ist, *anima*, bezeichnet das physische, animalische Leben im Gegensatze zum *animus*, dem geistigen Leben, welches Plinius dem Myron abspricht.

Suchen wir zu erfassen, worin dies specifisch Lebendige der myronischen Statuen lag. Leben ist Bewegung, wo wir Bewegung sehn, empfangen wir den Eindruck von Leben. Nun sind am menschlichen Körper die Glieder, Arme und Beine allerdings das eigentliche Bewegende, die Träger und Darsteller der Bewegung im Kunstwerke, aber die Bewegung ist nicht auf die Glieder beschränkt, sondern sie reflectirt sich in dem wesentlich Bewegten, in dem Rumpfe, welcher den eigentlichen Sitz des Lebens, Herz und Lungen, umschließt, und in dem Kopf, von dem das Wollen und Bewußtsein der Bewegung ausgeht, und dem Gesicht, auf dem eben dies Wollen und Bewußtsein sich spiegelt, durch welches dasselbe Ausdruck gewinnnt. Der Eindruck von Lebendigkeit, den wir von einer Statue empfangen, wird also von der Darstellung der Bewegung nicht allein in den Stellungen des Rumpfes abhangen, sondern davon, daß der Reflex der Gliederbewegungen auf die inneren Theile, auf Herz und Lungen und auf das Antlitz

beobachtet werde. Je heftiger die Bewegung, desto stärker der Pulsschlag, desto lebhafter der Athmungsproceß, der die Brust und den Leib hebt und senkt, der den Mund öffnet, die Nüstern bläht, desto gespannter der Ausdruck der Thätigkeit im Antlitz. Man werfe nur noch einen Blick auf die aeginetischen Giebelstatuen, namentlich die des westlichen Giebels, denn daß diejenigen des Ostgiebels — zumal der Sterbende — verschieden seien ist seines Ortes bemerkt; sie athmen nicht und ihre Gesichter sind ohne Ausdruck, deswegen leben sie nicht, und würden nicht leben, wenn sie auch noch viel heftiger bewegt wären, wenn der Rhythmus ihrer Bewegungen auch noch feiner durchgebildet wäre, wie wir dies etwa in den Werken des Pythagoras vorraussetzen dürfen. Und eben die Darstellung der Reflexe der Gliederbewegungen auf die inneren Theile und das Gesicht scheint es gewesen zu sein, wodurch Myron seine Werke lebendig erscheinen machte. Dafür bietet sich als erstes Zeugniß die Schilderung der Statue des Läufers Ladas. Dieser Ladas war ein argivischer Wettläufer, welcher sich bei einem langen Laufe (Dolichos) in Olympia derart überanstrengte, daß er in Folge dessen starb. Ihn hatte Myron in seiner wahrscheinlich später von Olympia nach Rom versetzten Statue gebildet im Momente der höchsten Anstrengung des Laufes, so als wolle er von der Basis springen und den Siegerkranz ergreifen, so, als ob der letzte Athem aus den leeren Lungen auf seinen Lippen schwebe. Man erfasse diese kurze Andeutung des Epigrammes wohl; nicht sowohl auf die Bildung der Lippen, oder wenigstens nicht allein auf die Bildung der Lippen kommt es bei ihm an; natürlich mußten diese geöffnet sein, als hauchte der Mund mit Gewalt aus, sondern vielmehr auf den anderen Theil der Beschreibung, daß der Athem aus den leeren Lungen auf die Lippen gedrängt sei. Dies zeichnet den Zustand, den wir: außer Athem sein nennen, wo die Weichen einsinken, die Brust sich senkt, der Mund wie nach Luft schnappend geöffnet ist. Und eben diese Darstellung der höchsten Energie im Athmungsproceß ist es, wodurch Myrons Ladas lebendig erschien, um derentwillen er mit„ athmender, lebender Ladas" (ἔμπνοε Λάδα) angeredet wird, durch welche die Bewegung der Glieder im Laufe erst ihre eigentliche Bedeutung erhielt.

Wenn nun auch nicht eine ähnlich scharf ausgeprägte Darstellung der Athmungsfunction, was wenigstens zweifelhaft ist, so doch gewiß die höchste Lebendigkeit, welche, um Brunns Worte zu gebrauchen „auf dem scharfen Erfassen der Wechselwirkung aller Theile in einem einzigen Momente, in welchem die gesammte Lebensthätigkeit wie auf einen Punkt zusammengedrängt erscheint", kann man an den auf uns gekommenen Copien von dem zweiten Hauptwerke des Myron, dem Diskoswerfer erkennen, nur daß man sich für Myrons Stil ausschließlich an das fast unverletzte Exemplar im Palaste Massimi alle Colonne in Rom zu halten hat, welches die Abbildung Fig. 48 allerdings nur im Hauptsächlichen der Stellung, nicht in seinen stilistischen Eigenthümlichkeiten wiedergiebt [133]). Über die von Lukian (Philops. 18) kurz aber richtig charakterisirte, als höchstes Muster des *distortum* und *elaboratum* von Quintil. 2, 13, 8 gepriesene Stellung oder Handlung der Statue müssen hier wenige Andeutungen genügen. Es galt beim Diskoswurf, eine etwa 5 Pfund schwere metallene Scheibe in flachem Bogen möglichst weit fortzuschleudern. Zu dem Zwecke wurde dieselbe zunächst nach vorn im gestreckten Arm erhoben, sodann nach hinten hoch hinausgeschwungen, um aus dieser Lage

Fig. 43. Marmorcopie von Myrons Diskobol im Palast Massimi alle Colonne in Rom.

mit der ganzen Wucht des auf's höchste angespannten Armes nach vorn abgeschleudert zu werden. Unsere Statue zeigt den Diskoswerfer im Momente der höchsten Anspannung, in dem Momente, wo die Kräfte einerseits der nach hinten geschwungenen Scheibe, andererseits des nach vorn schwingenden Armes im schärfsten Conflict sind, in jenem Momente der Ruhe, welcher zwischen zweien entgegengesetzten Bewegungen in der Mitte liegt. Diese Wahl des prägnantesten Augenblickes, diese Darstellung des Momentanen, in dem sich Vergangenheit und Zukunft berühren, diese Kühnheit der höchsten und äußersten Bewegung, deren der menschliche Körper in dieser Richtung fähig ist, bildet die eine Seite dessen, was unsere Bewunderung der Statue vorzüglich erregt; auf diese kunstvoll verschränkte und verschlungene Bewegung weist auch das lobende „distortum" Quintilians hin. Die andere Seite ist die wunderbare Durchführung der Bewegung und des Widerspiels der Kräfte, der vollendete Rhythmus, welcher den ganzen Körper durchdringt, und unter dem „elaboratum" Quintilians zu verstehn ist. Im Augenblick, wo der Diskos nach hinten hinausgeschwungen wurde, ist der Jüngling mit dem bis dahin zurückstehenden rechten Fuße vorgetreten, welcher jetzt allein das ganze Gewicht des Körpers trägt und deswegen mit energisch gekrümmten Zehen sich gleichsam in den Boden einbohrt; der andere Fuß ist unthätig, er wird nachgeschleift, um im Momente des Abwurfs vorzutreten und seinerseits die Last des vornüberstürzenden Körpers aufzunehmen; in dem hier dargestellten Momente muß dieser Fuß frei schweben, denn jedes Aufruhen desselben würde den Schwung der Bewegung hemmen, die nur deswegen so gewaltig sein kann, weil sie auf dem Schwerpunkt des rechten Fußes schwebt und balancirt. Die Wucht des zurückgeschwungenen Diskos hat den rechten Arm bis auf's äußerste gestreckt und den Oberkörper gebeugt und mit sich herumgezogen; derselben Richtung als der natürlichsten folgt auch der Kopf, dessen Lage man ganz mißverstehn würde, wenn man annähme, der Blick des Jünglings folge der Scheibe; dazu ist gar keine Zeit, dazu sind die Bewegungen viel zu schnell; hält der Werfer sein Geschoß nicht mit der nervigen Hand allein fest und in der rechten Richtung, so kann er diese auch nicht mehr durch ein Überblicken der Wurfebene verbessern. Mit dem Oberkörper ist auch der linke Arm nach rechts herübergeschwungen und legt sich schwebend, nicht gestützt mit der Handwurzel auf den rechten Schenkel. Der nächste Augenblick sieht den rechten Arm im großen Kreisbogen herab und nach vorn fahren, der Diskos schwirrt dahin, der Oberkörper des Jünglings schnellt empor, der linke Arm verläßt seine Lage und streckt sich balancirend vor, und das linke vorgesetzte Bein stemmt sich der Vorwärtsbewegung des ganzen Körpers entgegen. — So ist die Stellung des Diskoswerfers auf's höchste energisch bewegt und diese Bewegung ist im freiesten Rhythmus, man möchte sagen durch jeden Muskel durchgeführt. Der Kopf aber ist wenig individualisirt und fesselt nicht durch den Ausdruck geistiger oder gemüthlicher Thätigkeit, Begeisterung, Freude, sondern einerseits durch die feinen attischen Züge, andererseits durch einen gewissen Zug von Unschuld, der, wie Welcker sehr richtig bemerkt, an die strenge Zucht vieler Palaestriten im Gegensatze zur weichlicheren Jugend erinnert, während das streng und in der That noch archaisch gebildete Haar uns einen von den Alten überlieferten Zug von Myrons formellem Kunstcharakter vergegenwärtigt.

Und eben dieser weist uns auf wichtige Unterschiede zwischen der myronischen Kunst und der in vielem Betrachte so verwandten des Pythagoras hin. Pythagoras bildet das Einzelne besonders fein aus, nicht allein die Adern und Sehnen, sondern auch das Haar, welches Myron kaum sorgfältiger darstellte als das frühere Alterthum. Schwerlich wird Myron in diesem einen Punkte allein auf die Einzelbildung weniger Werth gelegt haben, es wird uns diese Angabe also dahin führen, anzunehmen, Myron habe, natürlich ohne die Richtigkeit des Details in Muskeln und Sehnen zu versäumen, welche wenigstens an dem Diskobol Massimi vollkommen schön ausgebildet ist, auf dessen Hervorbildung im Einzelnen weniger Gewicht gelegt, dasselbe dem Ganzen und Wesentlichen mehr untergeordnet als Pythagoras, so daß bei des Letzteren Werken der Beschauer leichter auf Adern und Sehnen aufmerksam wurde, als bei Myron, dessen Werke im Ganzen und als Ganzes wirkten. Wir können das freilich nicht nachweisen, denn von Pythagoras haben wir keine Werke, von Myron nur Nachbildungen, aber die Erwägung dessen, was das Alterthum bei dem einen und bei dem andern Künstler hervorhebt, kann unser Urteil doch sicher leiten.

Überhaupt dürfen wir wohl hoffen, ein klares und in sich harmonisches Bild des großen Künstlers vor uns zu haben, zu dessen Vollendung wir noch ein Urteil bei Plinius hinzufügen. Der erste Theil desselben: Myron hat zuerst die Wahrheit vervielfältigt, d. h. mannichfachere Gestalten und verschiedenere Situationen als seine Vorgänger in lebensvoller Naturwahrheit ausgeprägt, bietet dem Verständniß keine Schwierigkeiten. Vielmehr Kopfbrechen hat der zweite Theil jenes Urteils des Plinius gemacht, welches sich dem eben beleuchteten unmittelbar anschließt, und in welchem Myron in Beziehung auf Rhythmus über Polyklet erhoben wird. Es ist hier nicht der Ort, die Schwierigkeiten dieser Stelle und die Versuche zu deren Lösung darzulegen, wie dies an einem anderen Orte versucht worden ist[134]), hier bleibt nur zu sagen, daß sich als das Endergebniß des Urteils herausstellt: Myron hat die Naturwahrheit vermannichfacht und hat einen reicheren Rhythmus gehabt als Polyklet, der seinerseits in den Verhältnissen der Körper sorgfältiger und feiner war. So wird das Urteil beiden Künstlern gerecht und hangt in seinen beiden Hälften vollkommen zusammen, Myron schafft viele starkbewegte und mannichfache Gestalten aus verschiedenen Kreisen, Polyklet beinahe nur ruhig stehende und zwar überwiegend ruhig stehende Jünglingsgestalten. Wenn aber Rhythmus die künstlerische Darstellung und Durchführung der Bewegung ist, wie sollte da Myron in seinen Werken nicht mannichfacheren Rhythmus als Polyklet, der Meister genau studirter Proportionen, gehabt haben! Ja kaum ein Künstler hatte reicheren und mannichfaltigeren Rhythmus; die Darstellung eines von allen metrischen Fesseln so freien Rhythmus, wie ihn der Diskobol uns zeigt, ist nächst der Darstellung des Lebens die größte That Myrons und dasjenige, wodurch er seinerseits, wie Pythagoras durch die Naturwahrheit des Details und, wie wir gleich sehen werden, Kalamis durch die erste Ausprägung des seelischen Ausdrucks die höchste Vollendung der Kunst vorbereitet, die Kunst dazu reif macht, fortan Trägerin der reinsten und höchsten geistigen und sittlichen Ideen in der vollkommensten Form zu sein.

Kalamis wird freilich nirgend direct Athener genannt, aber als in Athen thätig und Lehrer eines attischen Künstlers, des Praxias, endlich nach dem Wesen

seines Stiles kann er als Attiker gelten. An festen Daten aus dem Leben und für die Chronologie des Kalamis haben wir eigentlich nur eines, nämlich daß er Rennpferde mit Knaben darauf arbeitete, die in Olympia neben dem von Onatas gemachten und von Hieron von Syrakus Ol. 78 (468—464) geweihten Viergespann standen, und zwar als mit zu Hierons Weihgeschenk gehörend. Nach einem schon einige Male hervorgehobenen Grundsatze, daß nämlich Bestellungen aus der Ferne an Meister auf der Höhe ihres Ruhmes, also im reiferen Alter, nicht an aufkeimende junge Talente, die erst zu einem gewissen Ruf gelangt sind, einzugehn pflegen, müssen wir dies Datum als ein solches aus dem höheren Mannesalter des Kalamis betrachten, was auch damit stimmt, daß wir kein sicheres viel späteres haben, wohl aber ein wahrscheinlich früheres [135]), Ol. 75. Denn daß Kalamis eine Statue arbeitete, die der Ol. 84. 3 (441) im höchsten Alter verstorbene, längst vorher berühmte Pindar weihte, braucht uns, wenn überhaupt, so doch nicht weit über jenes feste Datum hinauszuweisen, da wir nicht wissen, wann jene Weihung erfolgte; eine dritte Jahreszahl aber, welche auf die Thätigkeit des Kalamis bezogen worden ist, nämlich Ol. 87. 3 (429) als das Ende der großen Pest in Athen bezieht sich, wie das gleiche Datum in der Chronologie des Ageladas von Argos, auf die Weihung, nicht auf die Anfertigung eines Werkes von unserem Künstler, einen fluchabwehrenden Apollon nämlich. Es liegen demnach keine Gründe vor, die uns abhalten könnten, Kalamis Künstlerwirksamkeit mit ihrem Schwerpunkt in die 70er Olympiaden zu setzen, wobei wir zugeben können, daß dieselbe sich bis in den Anfang der 80er Olympiaden erstreckte. Als Künstler dieser Zeit, als einen Meister des alten Stils bezeichnen ihn sowohl mehrere seiner Werke wie auch Urteile der Alten über seinen Kunstcharakter.

Von Kalamis' Werken wird uns eine ansehnliche Zahl genannt, welche einem ziemlich weiten Kreise von Gegenständen angehören; wir finden Götterbilder: zweimal Apollon, Zeus Ammon, den Pindar weihte, Hermes den Widderträger für Tanagra, Dionysos für dieselbe Stadt, einen jugendlichen Asklepios, eine ungeflügelte Siegesgöttin in Olympia, eine Erinnys in Athen, welche mit zweien anderen des Skopas zusammenstand, eine von Kallias deselbst am Aufgange zur Akropolis geweihte Aphrodite und endlich eine unter dem Namen Sosandra mehrfach erwähnte Statue, die sehr wahrscheinlich von der Aphrodite nicht verschieden war [136]); daran reihen sich ein Paar Bilder von Heroinen: Alkmene, Herakles' Mutter und Hermione, die Tochter der Helena; ferner arbeitete Kalamis die Statuen der betenden Knaben, welche die Agrigentiner als Weihgeschenk für einen Sieg in Olympia aufstellten, und endlich werden uns mehrfache Rosse mit Reitern und Viergespanne erwähnt, wovon wir die Rennpferde, die Hieron weihte, schon kennen. Als Material seiner Werke verwendete Kalamis theils Marmor, theils Erz, von dem die Mehrzahl der Thierdarstellungen und eine kolossale, 45′ hohe Apollonstatue war, die Lucullus aus Apollonia am Pontos nach Rom schleppte; theils endlich Elfenbein und Gold, woraus der Asklepios in Sikyon bestand. — Erhalten ist uns von Kalamis kein verbürgtes Werk [137]); von seinem Hermes Widderträger (Kriophoros) dürfen wir auf einer Münze von Tanagra und in einer kleinen Marmorstatue der Pembrokischen Sammlung in Wiltonhouse (Fig. 44) Nachbildungen zu besitzen glauben [138]), welche, obwohl sie nicht in allen Einzelheiten übereinstimmen, doch im Allgemeinen ein Bild von dem Stile des Kalamis geben und

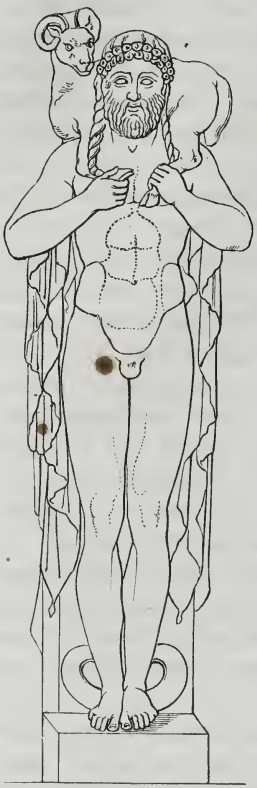


Fig. 44. Hermes Kriophoros nach Kalamis.

namentlich in der völlig ruhigen, steifsymmetrischen Composition der Figur diesem Stile wesentlich denselben Charakter des Archaismus verleihen, welchen wir aus der Statue des rindtragenden Hermes von Athen (oben Fig. 20) näher kennen gelernt haben. Demgemäß sind wir hauptsächlich auf Schlüsse aus den Gegenständen der uns angeführten Werke des Kalamis und auf einige, leider auch nur kurze und beiläufige Urteile der Alten über ihn angewiesen, wenn wir uns ein Bild von dem Charakter seiner Kunst entwerfen wollen. Vor allem müssen wir beachten, daß Kalamis' Werke in den bereits bei Kanachos und Kallon angeführten Stellen aus Cicero und Quintilian eine Stufe höher gestellt und weicher genannt werden als diejenigen dieser alten Meister, dagegen eine Stufe tiefer als die des Myron. Denn es ist in diesem Vergleich nicht allein die Anerkennung einer relativ höheren Vollendung als in der streng archaischen Kunst enthalten, sondern es wird zugleich Kalamis' kunstgeschichtliche Stellung im Allgemeinen innerhalb der alten Kunst bestimmt. Dies festgehalten giebt uns einen Maßstab und ein Mittel zur Würdigung und zum tieferen Verständniß der ferneren Urteile der Alten. Werfen wir sodann einen Blick auf die angeführten Werke des Künstlers zurück, so stellt uns ihre bedeutende Zahl Kalamis als einen fleißigen und fruchtbaren Künstler dar, während wir aus der Verschiedenartigkeit der Materiale und der Gegenstände das Bild einer vielseitigen Productionskraft gewinnen. Je weiter wir in das Einzelne eingehn, desto lebhafter muß der Eindruck dieser Vielseitigkeit werden; keiner der älteren Künstler hat eine so bedeutende Reihe von Götterbildern geschaffen, keiner sich an die Darstellung so verschiedener Göttergestalten gewagt; darf man freilich bei Kalamis' Dionysos und bei seiner Aphrodite nicht entfernt an die zarten und weichen Idealgestalten denken, welche die Schöpfungen einer weit späteren Zeit waren, darf man auch nicht glauben, daß Kalamis für jeden seiner Götter einen eigenthümlich entwickelten, persönlichen Idealtypus geschaffen habe, so liegt doch schon in dem sicher in reiferem Alter dargestellten Zeus Ammon, in den Apollonstatuen, die wie der unbärtige Asklepios in jugendlicher Männlichkeit gebildet sein mußten, es liegt in den Göttinnen neben den Göttern, in den reichlicher und weniger bekleidet zu denkenden Figuren allein innerhalb dieses Kreises eine Mannichfaltigkeit vor, welche von früheren und gleichzeitigen Künstlern, Onatas, Pythagoras und Myron nicht ausgenommen, nicht einmal angestrebt wurde. Und doch gesellen sich dazu noch die Heroinenstatuen, die Knabenbilder, die mehrfachen einzeln und in Zwei- und Viergespannen dargestellten Pferde nebst ihren Reitern und Lenkern, so daß neben jenen ersten Kreis der Gegenstände aus dem Idealgebiet sich ein anderer aus dem Gebiete des realen Lebens stellt, der allein ausgereicht haben würde, um das Leben eines anderen

Künstlers auszufüllen und seinen Ruhm auf die Nachwelt zu bringen. Vergißt man dabei nun nicht, daß Kalamis zu den alten Künstlern gehört, so tritt er uns in einer Bedeutsamkeit entgegen, welche ihn über die meisten seiner älteren Zeitgenossen erhebt. Von den Aussprüchen der Alten über Kalamis ist das, was Plinius berichtet, freilich nur nach einer Seite hin charakteristisch. Plinius erzählt nämlich, daß Kalamis' Pferde, so oft er dies edle Thier gebildet habe, immer unübertroffen dargestellt seien (semper sine aemulo expressi); auf ein Viergespann des Kalamis aber habe Praxiteles unter Beseitigung der ursprünglichen Statue einen neuen Wagenlenker gestellt, „damit Kalamis nicht in Menschenbildungen schwächer als in derjenigen von Thieren erscheinen möge". Offenbar aber war er dies nach dem Urteil des Praxiteles in der That, der Wagenlenker stand wirklich gegen die Rosse zurück, was uns angesichts des Hermes glaublich genug erscheinen mag, die Pferde aber waren so vortrefflich, daß erst ein neuer Lenker von Praxiteles' Meisterhand ihnen entsprach; einen anderen Sinn kann die ganze Geschichte bei Plinius nicht haben. „Damit aber Kalamis", fährt derselbe Plinius fort, „nun nicht wirklich in Menschendarstellungen geringer erscheine, nenne ich seine hochberühmte Alkmene." Der Widerspruch, welcher sich hier ergiebt, ist nur ein scheinbarer, welcher sich zu einer feineren Charakteristik des Künstlers auflöst, wenn wir die angeführten Werke genauer ins Auge fassen und die gebrauchten Ausdrücke erwägen. Den Wagenlenker, den Praxiteles beseitigt, weil er den Rossen nicht entsprach, haben wir uns fast gewiß als eine nackte athletische Gestalt zu denken, die Alkmene dagegen war eine Gewandstatue; der Vorzug einer Wagenlenkerstatue kann wesentlich nur in der vollendeten Richtigkeit und Schönheit der Körperformen bestehen, nicht in einem Geistigen, nicht im Ausdruck; bei einer weiblichen Gewandstatue aber kann von schöner Körperdarstellung nur in beschränktem Maße die Rede sein, während bei ihr grade das Moment zur Geltung und zum Vortrag kommen konnte, welches auch bei der Sosandra besonders hervorgehoben wird. In jener Schrift, in welcher Lukian von der Schönheit eines Mädchens dadurch eine Vorstellung geben will, daß er sie mit den berühmtesten Kunstwerken der größten Meister, eines Phidias, Alkamenes, Praxiteles, Apelles, Parrhasios vergleicht, wird neben diesen die Sosandra des Kalamis benutzt, an und für sich schon ein hohes Lob dieses einzigen archaischen Werkes in diesem Kreise. In Beziehung auf das Formelle wird das Wohlgeordnete und Schmucke in der Gewandung dieser verschleierten Figur hervorgehoben, von deren feinem Reize wir uns aus einigen archaischen Aphroditedarstellungen und den sogenannten Spesfiguren und etwa noch aus dem Relief der wagenbesteigenden Frau (Fig. 22.) eine Vorstellung machen können. An einer anderen Stelle rühmt Lukian das Rhythmische in der Stellung ihres Fußes und die Schönheit des Knöchels, d. h. doch den zart und fein gestalteten und bewegten Fuß [139]). Dieselbe Zierlichkeit und Anmuth, von der wir aus diesen Schilderungen ein Bild gewinnen, spricht allgemein Dionysios v. Halikarnaß im Gegensatze zu dem Ernsten und Erhabenen der Kunst des Phidias als Charakter des Kalamis an. Zu eben dieser Zierlichkeit und Anmuth aber war bei dem Wagenlenker so wenig Gelegenheit gegeben wie etwa bei dem Hermes; wenn aber Kalamis in seinen nackten männlichen Gestalten nicht allein gegen die bekleideten weiblichen, sondern auch gegen die Thierdarstellungen, namentlich diejenigen von Pferden zurückstand, so erscheint

er darin als ein Mitglied der alten Schule der Bildnerei, welche bei allem soliden Streben nach gesundem Naturalismus in der Darstellung des menschlichen Körpers dennoch befangen und von einem gewissen conventionellen Typus beherrscht war, bei den Thiergestalten aber, die bei weitem nicht so typisch ausgeprägt waren wie die Menschengestalt, mit größerer Freiheit dem eigenen Formgefühle folgte. Um das Bild von dem Kunstcharakter des Kalamis zu vollenden haben wir nun aber noch ein Mal auf seine Sosandra und das was Lukian von derselben sagt zurückzukommen. Von den anderen zur Vergegenwärtigung der Schönheit der Panthea angezogenen Kunstwerken werden einzelne besonders schöne Theile und Züge, von dem einen die Nase, von dem andern der Wangenumriß, von jenem der Nacken, von diesem die Zeichnung der Brauen u. s. w. hervorgehoben. Nicht so von der Sosandra; von ihr heißt es vielmehr: „Sosandra und Kalamis mögen unser Idealbild mit keuscher Schämigkeit schmücken, und sein Lächeln sei ehrbar und unbewußt wie das der Sosandra." Welch ein Lob! Für den Ausdruck keuscher Scham wird gegenüber allen den Kunstwerken der vollendeten Kunst auf dies eine archaische Erzbild zurückgegriffen. Uns diesen Ausdruck und den ganzen feinen Reiz der in ihm erwachenden Seele zu vergegenwärtigen verweist Friederichs (Bausteine S. 36 f.) auf die archaistische sogenannte Penelopestatue (oben S. 175 f.), Brunn aber (Künstlergeschichte I. S. 130), wie mir scheint überaus glücklich, auf die Köpfe der Maler vor Rafael, einen Perugin und Francia, denen man noch Fiesole und alte deutsche Meister mit ihrer unübertrefflichen Holdseligkeit beifügen könnte. Einen solchen feinen Ausdruck des Gesichts und des Geistigen in den Zügen finden wir aber bei Kalamis zum ersten Male in der Geschichte der Kunst, und das, was dieser große Künstler durch diese Neuerung errang, scheint um so bedeutender, je mehr grade der seelische Ausdruck im Gesichte dasjenige ist, was bisher und auch noch bei seinem Zeitgenossen Myron ganz besonders gegen die Darstellung der Körperformen so sehr zurückstand, so daß in diesem Geltendmachen des seelischen Elements, in diesem Anbahnen des Idealismus das dem Kalamis specifisch Eigenthümliche und der Mittelpunkt seiner Bedeutsamkeit für die Entwickelung der Kunst zu liegen scheint.

So stehn wir denn auf der Schwelle der ersten großen Blüthezeit der Kunst. Bevor wir dieselbe jedoch überschreiten, wenden wir noch einmal den Blick zu einer kurzen Übersicht über den bisher durchmessenen Weg zurück. In der Einleitung zum fünften Capitel ist die eben besprochene Zeit als diejenige der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst bezeichnet worden, welche auf das früher betrachtete Zeitalter der Anfänge und Erfindungen gefolgt ist. Es werden nicht viele Worte nöthig sein, um diese Bezeichnung zu rechtfertigen. Alle technischen Erfindungen gehören dem früheren Zeitraume an, dem späteren blieb nur ihre Vervollkommnung und ihre ausgedehntere und kühnere Anwendung. Alle Gegenstände der bildenden Kunst, vom Götterbilde herab bis zur Darstellung der Thiere, — denn auch diese findet sich unter den Werken des Dipoinos und Skyllis und ihrer Schüler, — und mit Einschluß der in den Kreis der Kunstübung wenigstens aufgenommenen athletischen Siegerstatuen hatte ebenfalls die vorige Periode eingeführt, und auch hier blieb der zuletzt besprochenen nur die Entwickelung und Ausbil-

dung. Endlich in Beziehung auf die Locale der Kunsübung sahen wir in der vorigen Epoche die Kunst sich langsam von einzelnen Stätten großer Erfindungen und erster Übung an andere Orte verbreiten, wo sie vielfach, wie in Argos, Sikyon, Athen eine handwerksmäßig, zünftig geübte Kunst vorfand, während wir im Laufe der 60er und 70er Olympiaden, wenn wir die schriftlichen Nachrichten mit den Monumenten zusammenhalten, so ziemlich ganz Griechenland in den Kreis eines individuell entwickelten Kunstbetriebes aufgenommen finden. Die Grenzen der Ausbreitung der Kunst finden wir also am Schlusse unserer Periode technisch, gegenständlich, örtlich ziemlich erreicht, der folgenden Zeit blieb wesentlich nur die Erhöhung der Thätigkeit und des Schaffens sowie die Vertiefung in sich selbst. — Suchen wir uns das Gesagte etwas genauer zu begründen. Von einer erneuten Aufzählung der Locale kann abgesehen werden, wir wenden demgemäß unsere Aufmerksamkeit zuerst der materiellen Technik zu. In Beziehung auf diese ragt besonders der Erzguß hervor, den die frühere Zeit nur zu einzelnen Figuren in Lebensgröße und von ruhiger Haltung zu verwenden wußte, während ihn die Kunst der zuletzt besprochenen Periode auf Kolosse, auf ausgedehnte Gruppen und auf Werke von der complicirten Stellung des myronischen Ladas und Diskoswerfers anwendet, und dadurch ihre technische Meisterschaft auf diesem Gebiete bekundet. Gegen diese wachsende neuere Technik tritt die älteste der Holzschnitzerei so sehr in den Hintergrund, daß wir sie bei den Künstlern der 60er und 70er Olympiaden nur noch einzeln und zwar fast zuletzt angewendet sahen; auch die Goldelfenbeinbildnerei, die wir aus der Verbindung der Metallarbeit mit der Holzschnitzerei hervorgehn sahen, wird in diesem Zeitraume weit weniger betrieben als im vorhergehenden, welchem ihre Erfindung und im folgenden, welchem ihre Vollendung angehört. Nur die Marmorsculptur erhält sich neben dem Erzguß in ausgedehnterer Anwendung, und Werke, wie die aeginetischen Giebelstatuen, um nur diese zu nennen, beweisen, daß auch die Bearbeitung des Marmors selbst in der Hand von Künstlern, denen sonst der Erzguß gemäßer war, äußerlich zu vollständiger Meisterschaft gelangte. Hand in Hand mit der fortschreitenden Ausbildung der materiellen Technik und mit der zunehmenden Leichtigkeit in Überwindung der materiellen Schwierigkeiten geht das Streben nach Vollendung der Form, an der alle Künstler dieses Zeitraums, jeder auf seine Weise, betheiligt sind, ein Streben, welches bei aller Energie, welche uns in dem raschen Fortschritt des kurzen Zeitraums entgegentritt, doch nirgend zu Übereilung und Überstürzung treibt, sondern von der echt griechischen Maßhaltung gezügelt, jene hohe Solidität der Arbeit, jenen Fleiß hervortreten läßt, der den Werken noch in unseren verwöhnten Augen wie in denen der späten antiken Kunstkritiker einen Reiz verleiht, dem sich kein nur irgend mit Kunstgefühl begabter Mensch entziehen kann.

Gehen wir über zur Betrachtung der Gegenstände. Völlig Neues wird auch hier nicht eingeführt, und doch sind die Unterschiede gegen den früheren Zeitraum sehr bedeutend und sehr fühlbar. Sowie die statuarische Kunst am Götterbilde begonnen hatte, so fanden wir dieselbe in der vorigen Periode auch fast allein auf das Götterbild beschränkt, nur ganz einzelne Künstlerporträts und ebenso nur verhältnißmäßig wenige Athletenbilder reihen sich in statuarischer Ausführung den Götterbildern an, die Heroenkreise namentlich sind noch auf das Relief beschränkt, und die Thierbildungen sind noch nicht zu selbständigen Aufgaben der

Kunst geworden. In dem zuletzt besprochenen Zeitraum dagegen finden wir die statuarische Kunst auf alle Objecte ausgedehnt, neben den Göttern treten Heroen, Menschen, Thiere in freien Rundbildern und Rundbildergruppen auf, ja die statuarische Ausführung scheint grade in dieser Zeit die Reliefbildnerei in den Hintergrund gedrängt zu haben. Je mehr nun grade das Götterbild als der älteste, typisch gewordene Gegenstand der Kunst dem Herkommen, als Gegenstand der Verehrung religiöser Befangenheit Raum ließ und Macht gab über den freischaffenden Genius des einzelnen Künstlers, desto befreiender für die Kunst mußte es sein, als sie sich mit ihrer Haupttechnik, der Darstellung der Statue und der Statuengruppe in Kreise wendete, bei denen von religiöser Scheu, künstlerischem Herkommen und populärem Vorurteil entweder gar nicht, wie bei Menschen und Thieren, oder doch in weit geringerem Maße die Rede ist, wie bei den Heroen. Es ist so oft gesagt und auch wohl in unseren Betrachtungen genugsam hervorgehoben worden, daß die Kunst am älteren Götterbilde zunächst nur materiell erstarkte, an der Darstellung der Thiere und Menschen aber zur Freiheit und zur Individualität sich erhob, daß Ursache vorliegt, nach der Wiederholung dieses Satzes auch noch darauf hinzuweisen, wie die zur Freiheit durchgedrungene Kunst sich alsbald in ihrem Sinne auch des Götterbildes bemächtigt; wie denn sicher Pythagoras in seinem Schlangentödter Apollon, vielleicht Myron in seiner die Flöten wegwerfenden Athene, und Kalamis in seiner Aphrodite Sosandra Götterbilder schaffen, die nicht Tempelbilder und außer directem Zusammenhang mit dem Cultus waren, und zum Theil in freihandelnder Thätigkeit so auftraten, wie man bis dahin nur Heroen zu bilden gewagt hatte. Wenn Etwas, so bezeichnet dieses die Sprengung dessen, was man die hieratischen Bande der Kunst genannt hat, der Fesseln und Hemmungen, die von Seiten der Religion direct oder indirect der Entwickelung der Kunst angelegt waren.

Was endlich den Stil im engeren Sinne des Wortes, d. h. die Behandlung der Form anlangt, so haben wir zunächst die wesentlich in unsere Periode fallenden stufenweisen aber allgemeinen Fortschritte zu wirklicher Schönheit zu bemerken. Diese Fortschritte lernen wir sowohl aus den schriftlichen Quellen wie aus der Vergleichung der Monumente kennen, welche beiderlei Quellen unseres Wissens in den bisherigen Betrachtungen genugsam beleuchtet sein dürften, um uns hier einer resümirenden Betrachtung zu überheben. Nur in Beziehung auf die Urteile später Kenner und Kritiker unter den Alten, in Beziehung auf die Urteile, die z. B. in den mehrerwähnten Reihenfolgen des Quintilian und Cicero, von Kallon und Kanachos bis Myron, oder in den Worten Lukians über Hegias und Kritios, liegen, sei noch einmal bemerkt, daß wir Ursache haben, sie als Aussprüche durch die ganze spätere Kunst verwöhnter und etwas blasirter Männer zu betrachten, damit wir uns nach den Ausdrücken, die alten Kunstwerke seien hart und starr, nicht zu einer zu geringen Schätzung derselben verleiten lassen. Gelten doch selbst die Werke eines Myron noch nicht für vollkommen schön, noch nicht für vollkommen naturwahr, werden doch als solche erst die Arbeiten des Polyklet von Cicero anerkannt und auch diese noch mit der Beschränkung, ihm erscheinen sie vollkommen schön, so daß man sieht, daß vielen seiner Zeitgenossen und der großen Menge auch diese Werke gegenüber der raffinirten Schönheit der späteren noch als streng, zu streng erschienen. Das beste Gegengewicht gegen den Eindruck,

den wir aus diesen Urteilen empfangen, liegt in der Betrachtung der Monumente deren Reize wir anerkannt haben, ohne ihre Strenge und Herbheit oder die Unterschiede zu verkennen, die zwischen ihnen und den Schöpfungen der höchsten Blüthezeit stattfinden.

Nächst diesem Fortschritt zur Formenschönheit, an dem die ganze Kunst betheiligt erscheint, wäre hier nochmals an die örtlichen Verschiedenheiten der Entwickelung zu erinnern. Wir haben aber diese Unterschiede attischer, aeginetischer, sicilischer Kunstwerke bereits oben scharf ins Auge zu fassen gesucht, so daß hier wesentlich nur deswegen auf diesen Gegenstand nochmals zurückzukommen ist, um davor zu warnen, daß wir mit unseren Urteilen und Unterscheidungen uns nicht überstürzen. Wohl mögen wir die Differenzen im Auge behalten, wohl mögen wir streben bei dem allmählichen und grade in unserer Zeit wieder recht lebendigen Wachsen unseres Denkmälervorraths aus den verschiedenen Localen der Kunst auf dasjenige recht scharf zu achten, was in den verschiedenen Monumenten eines Ortes Gemeinsames, Übereinstimmendes, was in den Monumenten verschiedener Orte Verschiedenes, Gegensätzliches liegt; aber wir sollen nicht glauben bereits jetzt die nöthigen Elemente zu abschließendem Urteil und zu einer abgerundeten, ins Einzelne gehenden Charakteristik in Händen zu haben. Das ist ganz sicher nicht der Fall, kann schon deshalb nicht der Fall sein, weil, wie wir gesehen haben, wir aus den verschiedenen Orten je nur ein Werk oder deren ein paar besitzen, deren Eigenthümlichkeiten zu verallgemeinern, als Charakterzüge der ganzen örtlichen Entwickelung zu betrachten wir uns schon deshalb hüten müssen, weil grade im Laufe unserer Periode neben dem allgemeinen und örtlichen Stil sich der persönliche der einzelnen Künstler schärfer und schärfer entwickelt. Es läugnet wohl Niemand, daß wir noch nicht im Stande sind, selbst die von den Alten am bestimmtesten unterschiedenen Stilarten der aeginetischen und der attischen Werkstatt in ihrem ganzen und vollen Wesen nachzuweisen, geschweige für die ganze ältere Kunst wirklich vollendete Unterscheidungen des Ionismus und Dorismus durchzuführen. Mit der pointirten Verallgemeinerung gewisser augenfälliger Merkmale ist hier sicher weniger gewonnen, als mit dem unbefangenen Aufsuchen der Merkmale selbst. Und so mögen wir hier vor Schnellfertigkeit bewahrt bleiben und in dem erhebenden Glauben an den nie endenden Fortschritt der Wissenschaft nicht ermüden, Steine zu dem Bau heranzutragen, den vielleicht unsere Söhne, vielleicht erst unsere Urenkel zum Ganzen zu gestalten fähig sein werden.

Anmerkungen zum zweiten Buch.

1) [S. 61.] Vgl. Welcker, Der epische Cyclus II. im Register unter: Kunstwerke.

2) [S. 62.] Die ältere Litteratur über die Kypseloslade s. bei Müller, Handb. §. 57, 2, eine vollständige Übersicht über dieselbe bis auf die neueste Zeit in meiner Abhandlung über diesen Gegenstand in den Abhandll. der k. sächs. Ges. d. Wissenschaften, philol. histor. Classe Bd. IV. S. 591 ff., auf welche ich mich wegen der Begründung dessen, was ich im Text als Resultat meiner Untersuchungen hingestellt habe, berufen muß. Man wird es mir nicht als Überhebung anrechnen, wenn ich hier berichte, daß der ehrwürdige Ruhl, der mir seine Restaurationsarbeit persönlich brachte, sich für überwunden erklärte, daß Schubart in einer Anzeige meiner Arbeit in Fleckeisens Jahrbb. für Philol. 1865. S. 639 dieselbe als einstweilen abschließende bezeichnet, eine Ansicht, welche auch Ritschl, Kl. philol. Schriften I. S. 797. Note**) theilt. Was bisher ganz vereinzelt gegen meine Darlegungen hingeworfen ist, kann ich als unerheblich übergehn.

3) [S. 67.] Pind. Ol. 13, 21. Vergl. Welcker, Alte Denkmäler I, S. 3 ff. Bei dem Zweifel, welcher über die Auslegung dieser Worte Pindars besteht, wird es erlaubt sein, die Vermuthung auszusprechen, die Erfindung der Korinther habe darin bestanden, daß sie das (wie das Tempelchen auf dem Ocha, Mon. d. Inst. III. tav. 37 es zeigt) in ältester Zeit nach allen vier Seiten abfallende Tempeldach zweiflügelig nach den Langseiten abfallend herstellten, wodurch zuerst die Adlergiebel entstanden und der Tempel im eigentlichen Sinne eine Façade erhielt. Das ist etwas Anderes als was Bröndstedt (Reisen und Untersuchungen 2, S. 156) annahm, der auf die bloße Verdoppelung des Giebels durch Verwandlung des templum in antis oder prostylos in einen amphiprostylos rieth; und grade was Welcker mit Recht als Anlaß der Sage verlangt, eine auffallende, schöne Erscheinung scheint mir meine, im Übrigen gewiß höchst einfache Ansicht darzubieten. Jedenfalls, glaube ich, müssen wir uns auf dem Gebiete des Architektonischen halten, um die Erfindung der Korinther zu bestimmen; daß dieselbe in irgend einer Art den plastischen Schmuck der Giebelfelder angehe, kann ich nicht anerkennen, auch nicht Brunn, Sitzungsber. d. k. bayr. Akad. 1868. II. S. 456 gegenüber.

4) [S. 67.] An die in Etrurien, namentlich aus caeretaner Gräbern zu Tage gekommenen zahlreichen Nachahmungen grade der ältesten als korinthisch zu betrachtenden Vasenbilder welche neuerlich W. Helbig in d. Ann. d. Inst. 1863 p. 210 sqq. (Imitazioni di vasi Corintii) zusammengestellt hat, sei hier nur beiläufig erinnert.

5) [S. 68.] So in dem ältesten und besten Zeugnisse, dem Herodots, mit dem einige Andere übereinkommen (m. Schriftquellen Nr. 263, 264, 269, 270); andere Quellen nennen ihn Samier (s. a. a. O. 265—268). Vgl. noch Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 29, der übrigens irrthümlich von Erz- anstatt von Eisenlöthung des Glaukos redet.

6) [S. 69.] Diese falsche Vorstellung hegte Müllers Handbuch §. 311, 2 und §. 436, 1. Die homerischen λέβητες und κρητῆρες ἀνθεμόεντες (s. m. Schriftquellen Nr. 205—207) sind gewiß ähnlich ornamentirt zu denken und die κνώδαλα, ὅσ' ἤπειρος τρέφει ἠδὲ θάλασσα am Kopfschmuck der Pandora b. Hesiod (Schriftquellen Nr. 209) dürften eben so gut den ζωύφια (vgl. ζωδάρια, wenn das nicht menschl. Figuren waren) des Glaukos entsprechen, wie die homerischen θρόνα (ἄνθη, vgl. N. Rhein. Mus. XXIII. S. 238 Note 50) den φυτάρια desselben.

7) [S. 69.] Die Hauptschriften über die Chronologie der alten Künstlerschule von Samos sind: Thiersch, Epochen S. 181 ff., Note 94, Müller, Handb. §. 60, Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 31 ff., Urlichs im N. Rhein. Mus. X. S. 1 ff., dagegen wieder Brunn, Künstlergeschichte 2, S. 380 ff., Bursian in Jahns Jahrbb. 1856, 1. Abtheilung, S. 509 ff., endlich Brunn in dem

schon früher genannten Aufsatze: Die Kunst b. Homer u. s. w. S. 29, und meine kunstgeschichtl. Miscellen in d. Berichten d. k. sächs. Ges. d. Wiss. 1868. S. 68 f.

8) [S. 69.] Fabelhaft habe ich diese Apollonstatue genannt in Beziehung auf die famose Geschichte ihrer Entstehung an zwei getrennten Orten. Es ist bereits Vieles über die Geschichte dieser Statue, welche die aegyptischen Priester Diodor aufgebunden haben, geschrieben, aber Nichts, was, selbst unter der Voraussetzung des aegyptischen Gestaltenkanons, die getrennte Verfertigung zweier Hälften einer der Länge nach getheilten Statue denkbar machte. Es sei denn, daß man dasjenige geltend machen wollte, was Urlichs im N. Rh. Mus. X. S. 15 zur Erklärung der Fabel aufstellt, das Bild nämlich sei nach einem gemeinsamen genauen Modell an verschiedenen Orten nur ausgeführt worden. Das macht die Sache allerdings denkbar, aber das hebt zugleich den ganzen Sinn der Stelle Diodors und der Behauptung auf, diese getrennte Arbeit der beiden Hälften des Bildes, die nachher genau an einander paßten, sei vermöge des aegyptischen Kanons möglich gewesen. Denn nach gemeinsamem Modell kann man jede Statue stückweise an getrennten Orten ausführen. Ich habe oben (S. 36) nachgewiesen, daß auch die wörtlich geglaubte Sage von Daedalos' Reise nach Aegypten für aegyptische Einflüsse auf die griechische Kunst Nichts beweise; auch die Annahme der Nachricht Diodors über die Statue des Theodoros und Telekles als wörtlicher Wahrheit beweist um so weniger für die aegyptischen Einflüsse auf die griechische Kunst schlechthin, je bestimmter Diodor selbst ausspricht: diese beiden Künstler machten diese Statue nach einer in Aegypten, aber in Hellas durchaus nicht gebräuchlichen Manier (*τοῦτο δὲ τὸ γένος τῆς ἐργασίας παρὰ μὲν τοῖς Ἕλλησι μηδαμῶς* (niemals) *ἐπιτηδεύεσθαι* Diod. 1, 98). Vergl. Müller-Schöll, Mittheilungen aus Griechenland S. 32.

9) [S. 70.] Vgl. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste 2. Ausg. v. Friederichs II. S. 145 und für den Orient I. S. 183, sowie was daselbst angeführt ist.

10) [S. 71.] Siehe Urlichs, N. Rhein. Mus. X. S. 28.

11) [S. 71.] Siehe über diese Werke das Genauere bei Urlichs a. a. O. S. 25 f.

12) [S. 72.] Siehe Welckers Ep. Cyclus 2, S. 534.

13) [S. 72.] Siehe Urlichs a. a. O. S. 23.

14) [S. 74.] Als „das mit Sicherheit zu nennende älteste Beispiel von solchen Giebelstatuen" betrachtet sie auch Welcker, Alte Denkm. I. S. 12.

15) [S. 75.] Vergl. Brunn, Künstlergeschichte I. S. 42.

16) [S. 76.] Im Anhange seines Buches über Skopas' Leben und Werke S. 219 ff. Ihm hat Brunn in der Abhandlung über die Kunst b. Homer u. s. w. S. 46 f. opponirt.

17) [S. 77.] Cedren. Comp. Hist. p. 322 B., m. Schriftquellen Nr. 327. Daß *σμάραγδος* nicht der bei uns so heißende Edelstein sei ist eine bekannte Thatsache: wenn man unter diesem Namen im Alterthum allerlei grüne Gesteine, Aquamarin, Beryll und auch Glasfluß begriff, so scheint es möglich, daß ein Späterer auch grünen Marmor (verde antico) unter diesem Namen verstanden hat, desgleichen im Alterthum auch aus peloponnesischen Fundorten bekannt war. Brunn, Künstlergeschichte I. S. 49 vermuthet schlechtweg Lychnites anstatt Smaragdes.

18) [S. 77.] Von Brunn, Künstlergesch. I. S. 45 f.

19) [S. 78.] Bei Pausan. V. 17, 1 liest man *ἔργα δέ ἐστιν ἁπλᾶ*, in welchem letzten Worte Andere den corrupten Namen des Ageladas vermutheten, für welchen Brunn denjenigen des Dontas vorschlug. Nachdem aber Schubart im Philol. XXIV. S. 574 in einer Stelle des Plutarch Poplic. 19, wo *ἀνδριὰς ἁπλοῦς καὶ ἀρχαϊκὸς τῇ ἐργασίᾳ* verbunden ist, eine völlig genügende Parallele zu *ἁπλᾶ ἔργα* beigebracht hat, glaube ich, daß man dies Wort wird stehn lassen müssen. Denn auch Kaysers Bemerkung im N. Rhein Mus. V, S. 349, die Concinnität des Satzes, in welchem folgt: *τὰς δὲ ἐφεξῆς . . . . ἐποίησεν Αἰγινήτης Σμῖλις* erfordere auch im ersten Satztheil einen Künstlernamen, ist kaum zutreffend, denn man kann logisch durchaus richtig verbinden: jene Werke sind alterthümlich einfach, diese aber von dem und dem namhaften Meister.

20) [S. 78.] S. Beulé, Monnaies d'Athènes p. 364; für den Apollon siehe auch Müller-Wieselers Denkmäler der alten Kunst II. Nr. 126 und vgl. für beide Figuren und über die

Frage, wie sie auf attische Münzen kommen, Wieseler, der Apollon Stroganoff u. d. Apollon v. Belvedere, Götting. 1861 S. 78 ff.

21) [S. 80.] Vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 26 ff., und, in Erwiderung gegen einige neuerlich aufgestellte entgegenstehende Behauptungen, in der Abhandlung über d. Kunst b. Homer u. s. w, S. 43 f., dem ich mich durchaus im Resultat anschließe. Das aus der Erbauungszeit des lemnischen Labyrinths hergenommene Argument ist freilich durch Urlichs, N. Rhein. Mus. X. S. 20 erschüttert, aber das zweite, welches sich auf die Zusammengehörigkeit der Horen in Olympia mit Werken der Schüler von Dipoinos und Skyllis gründet, muß ich für kräftig halten. Sollte aber auch dieses sich in der That bestreiten lassen, so bleibt immer noch die Geschichte der Goldelfenbeinbildnerei, in der, wie ich im Texte zu zeigen versuche, Smilis grade nur hier seinen richtigen Platz findet. Wie durchaus Nichts die Notiz über Genossenschaft des Daedalos verfängt, muß Jedem klar werden, der mit unbefangenem Blicke die Angaben prüft, welche auch Dipoinos und Skyllis, Klearchos von Rhegion und Endoios von Athen zu Schülern und Genossen oder Söhnen des Daedalos machen.

22) [S. 80.] Über die Chronologie des Gitiadas handeln besonders Welcker, Kleine Schriften 3, S. 533 ff., Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 86 f., 114 f., Bursian in Fleckeisens Jahrbb. f. Philol. 1856, 1. Abth., S. 513, und Allg. Encyclop. I. Bd. 68, S. 260 ff., sowie Brunn abermals in der mehrgenannten Abhandlung über d. Kunst b. Homer u. s. w. S. 49 f. So sehr ich Bursian beipflichte, wenn er sich gegen die Brunn'sche Datirung des Gitiadas früher aus Ol. 81, jetzt aus Ol. 79, 3 als dem berichtigten Datum des Endes des 3. messenischen Krieges, erklärt, so wenig kann ich ihm in dem Argumente beistimmen, durch welches er die Existenz des Tempels der Athene Chalkioikos als des Werkes von Gitiadas, aus Ol. 23, 4 erweisen will, und das jetzt auch Brunn a. a. O. mit denselben Gründen zurückweist, die ich für die richtigen halte.

23) [S. 81.] Siehe Koner in Köhnes Numismat. Zeitschrift 1845, S. 2—6 und vgl. O. Jahn de antiquissimis Minervae simulacris Atticis, Bonn 1866 Taf. 3. Nr. 5 mit p. 19.

24) [S. 82.] Vergl. zur Chronologie des Bathykles Brunns Künstlergeschichte 1, S. 52 f. und was er von älteren Schriftstellern anführt; auch Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 410.

25) [S. 82.] Über die Reconstruction des amyklaeischen Thrones schrieben in neuerer Zeit Pyl in der Archaeol. Zeitung 1852, Nr. 43 und 1853, Nr. 59, der eine allerdings abenteuerliche und technisch unmögliche Construction machte, wie dies Böttticher das. 1853, Nr. 59 nachwies, und Ruhl ebendas. 1854, Nr. 70, welcher Marmor als Material annahm und die relativ wahrscheinlichste Gestalt des Bauwerks nachwies.

26) [S. 82.] Über die Anordnung der Bildwerke am amyklaeischen Thron siehe die ältere Litteratur bei Müller, Handb. §. 85, 2; dazu kommen die Arbeiten von Brunn im N. Rhein. Mus. V, S. 325 ff., Pyl in der Arch. Zeitung 1852, Nr. 37 ff.. 1855, Anzeiger Nr. 75; Bötticher und Ruhl a. a. O.

27) [S. 85.] Als ein zweites datirtes Denkmal dieser Zeit galt das weiterhin zu behandelnde s. g. Harpyienmonument von Xanthos, dessen Entstehung Welcker in Müllers Handb. §. 90* vor Ol. 58. 3 (545 v. uns. Zeitrechnung) angesetzt hat. Gegen dieses Datum habe ich Einspruch erhoben in der Zeitschrift für die Alterth. Wiss. 1856 Nr. 36 und für einen späteren Ansatz Zustimmung gefunden bei Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 420 und Friederichs, Bausteine z. Gesch. d. griech. röm. Plastik S. 45 und in s. Ausgabe der Schnaaseschen Kunstgeschichte II. S. 160. Auch Lübke, Gesch. d. Plastik S. 94 stimmt nur scheinbar nicht zu; denn wenn dieser a. a. O. S. 87 das von mir angesetzte Datum für die Metopen v. Selinunt, 600 v. Chr. zu alt findet und dafür 550 setzt, so kann es nur Druckfehler sein, wenn er das Harpyienmonument „etwa aus der Spätzeit des VII. Jahrhunderts" datirt. Liest man dafür, was gewiß gemeint ist: aus der Spätzeit des VI. Jahrhunderts, so stimmt das ebenfalls mit meinem Ansatz überein.

28) [S. 86.] Es freut mich für diesen Ansatz die Zustimmung von Friederichs, Bausteine u. s. w. S. 16 gefunden zu haben, während Lübke (s. Note 27) um ein halbes Jahrhundert tiefer herabgehn zu müssen glaubt. Bursian (Allg. Encyclop. a. a. O. S. 408) darf ich wohl

auch als mit mir übereinstimmend betrachten, obwohl er ein bestimmtes Datum nicht ausspricht.

29) [S. 86.] Die Publicationen der selinuntischen Monumente siehe bei Müller, Handb. §. 90, 2. Meine Zeichnungen sind nach den farbigen Abbildungen in Serradifalcos Antichità della Sicilia, Vol. 2, Tav. 25. 26. gemacht, deren Treue in den Hauptsachen durch die seitdem verbreiteten Gypsabgüsse verbürgt wird.

30) [S. 86.] An den Gypsabgüssen im leipziger Museum gemessen sind die Platten innerhalb des Rahmens 107 cm. hoch, aber von nicht ganz gleicher Breite, die Heraklesmetope 107 cm., die Perseusmetope 116 cm. breit.

31) [S. 88.] Siehe die Nachweisungen bei Welcker, Epischer Cyclus 1, S. 409 f., und in Müllers Handb. §. 411, 4. Die Zugehörigkeit einer dritten Platte, bei Serradifalco a. a. O. tav. 27., ein Viergespann oder ein von zwei Reitern begleitetes Zweigespann in voller Vorderansicht darstellend, zu den beiden anderen Metopen ist mir, wie Bursian, Allg. Encyclop. a. a. O. S. 408 Note 67. einigermaßen zweifelhaft, während Friederichs, Bausteine u. s. w. S. 14 sie unbedenklich mit den beiden andern Platten zusammenstellt. Lübke a. a. O. S. 85 ff. schweigt ganz von ihr.

32) [S. 88.] Es verdient bemerkt zu werden, daß der Raummangel noch in der unten als Fig. 61 a abgebildeten Parthenonmetope zu einer ganz ähnlichen widernatürlichen Verkürzung des linken Vorderbeines des Kentauren geführt hat.

33) [S. 90.] Derselbe ist in dem Hause eines Hrn. Demetrios Manusakis aufgefunden und bisher allein publicirt von Conze und Michaelis in den Annali dell' Inst. XXXIII. p. 34 sq., tav. d'agg. C., wonach eine Seite bei Lübke a. a. O. S. 88 als Fig. 29 wiederholt ist, außerdem besprochen von Friederichs bei Schnaase, Kunstgeschichte II. S. 151 und von Bursian, Encyclop. a. a. O. S. 408.

34) [S. 91.] Vgl. Bursian a. a. O. S. 411, Conze und Michaelis a. a. O., W. Vischer in den Nuove Memorie dell' Instituto p. 399, der mit Recht zwei Typenreihen, die eine mit herabhangenden, die andere mit im Ellenbogen erhobenen Armen unterscheidet. Von der uns hier allein interessirenden ersteren sind die Exemplare in Marmor (von denen in Bronze ist hier abzusehn): 1) von Thera, ungenügend abgeb. in Müller-Schölls Archaeol. Mitth. aus Griechenland Taf. IV. Fig. 6; nach dem Gypsabguß in Berlin besprochen von Friederichs, Bausteine S. 5 f.; 2) von Naxos, im Theseustempel in Athen, unedirt, vgl. Kekulé, d. ant. Bildw. im Theseion Nr. 322; 3) von Orchomenos, abgeb. b. Conze u. Michaelis a. a. O. tav. d'agg. E. vgl. p. 79 sq.; 4) von Megara, unedirt, s. Bull. d. Inst. 1861. p. 44; 5) ein Kopf einer ähnlichen Figur ist durch Lord Elgin in London, unedirt, s. Vaux, handbook to the antiquities in the Br. Mus. p. 119. Nr. 251, Welcker Alte Denkm. S. 399. Dazu kommt 6) unser teneisches Exemplar.

35) [S. 94.] Newton, Discoveries at Halicarnassus, Knidus and Branchidae. Atlas Vol. I. pl. LXXIV u. LXXV, für die originale Situation der Statuen pl. LXXVI, für die Inschriften pl. XCVII, Text Vol. II. part. II. p. 503 sqq. Eine ganz unbrauchbare frühere Abbildung nach den Antiquities of Jonia Vign. 2. in Müllers Denkmälern d. a. Kunst I. Nr. 33, eine etwas bessere, aber auch noch ungenügende in der Archaeol. Zeitung VIII. Taf. 13.

36) [S. 96.] Vgl. auch Newton a. a. O., Text p. 549 und Friederichs b. Schnaase, Kunstgesch. II. S. 158.

37) [S. 96.] Abgeb. in den Mon. dell' Inst. III. tav. 34. vgl. Ann. 1841. p. 317; b. Clarac, Musée des sculptures II. pl. 116 A. B., Texier: Déscript. de l'Asie Mineure II. pl. 112—114.

38) [S. 98.] Herakles mit Triton ringend z. B. Gerhard, Auserl. Vasenbl. II. Taf. 111. und die ferneren Denkmäler, welche das. S. 95 Note 12 verzeichnet sind. Der Charakter der Bewegungen aber an dem Herakles des Reliefs von Assos findet sich noch nicht in Vasen wie z. B. Gerhard a. a. O. Taf. 95. 96, sondern erst in den ungleich entwickelteren der Classe, welche z. B. durch folgende, auch der besonderen Stellung nach vergleichbare Vasenbilder vertreten ist, Gerhard a. a. O. Taf. 94, 102, (aber auch 105), 111, 113, Etrusk. und Campan. Vasenbb. Taf. D. u. a. m.

39) [S. 98.] So Bursian, Allg. Encyclop. a. a. O. S. 392, Friederichs bei Schnaase, Kunstgesch. II. S. 126 und Bausteine u. s. w. S. 9 ff., Lübke, Gesch. d. Plastik S. 61.

40) [S. 98.] Siehe den Nachweis der Litteratur und der Abbildungen b. Friederichs, Bau-

steine u. s. w. S. 20, der auch den Reliefstil richtig beurteilt, und nur hätte vermeiden sollen, seine Bemerkungen als generelle auszusprechen, da sie z. B. auf die Metopen von Selinunt, deren Hochrelief unter anderen Bedingungen steht, nicht zutreffen, obwohl Fr. sich Mühe giebt, dies zu erweisen.

41) [S. 99.] Siehe über denselben Welcker, Alte Denkm. I. S. 430, der auch seinerseits diesen Kopf zu den Monumenten rechnet, „welche unverkennbar der ältesten Periode, aus welcher Marmorwerke sich erhalten haben, wirklich und nicht blos scheinbar angehören."

42) [S. 101.] Vgl. über Alles was sich auf diese Statue bezieht Welcker, Kleine Schriften z. griech. Litteraturgesshichte I. S. 91 ff.

43) [S. 104.] Eine vollständige Uebersicht über alle dem Zwecke dieses Werkes gemäß übergangenen Künstler bieten meine Schriftquellen. Die im Texte erwähnten Künstler sind daselbst unter Nr. 482—484, 499 zu suchen. Hinzuzufügen ist Alxenor v. Naxos, s. im Text S. 144 u. vgl. Friederichs, Bausteine S. 30, Anm. zu 22.

44) [S. 104.] Vergl. für die Chronologie des Ageladas die schönen und tiefeingreifenden Untersuchungen Brunns, Künstlergeschichte I, S. 63 ff., mit deren Resultat sich Bursian a. a. O. einverstanden erklärt, und die neuerdings noch eine Verbesseruug erhalten haben in Brunns mehrgenanntem Aufsatze: die Kunst bei Homer u. s. w. S. 49. Das an das Ende des 3. messenischen Krieges geknüpfte späteste Datum des Ageladas rückt nach den Untersuchungen von Krüger (histor.-philol. Studien S. 156) von Ol. 81. 2 auf Ol. 79. 3 zurück, und ich muß Brunn zugestehn, daß wir, um dies späteste Datum zu beseitigen, kaum noch des Auswegs bedürfen, den ich im Rhein. Mus. XXII. S. 123 ff. vorgeschlagen hatte, indem ich nachwies, daß die Statue, um die es sich bei diesem Datum handelt, füglich Nichts als eine Copie nach Ageladas sein könne. Wenn aber andererseits Brunn zugiebt, ich habe für meine Ansicht „ganz annehmbare Gründe" vorgetragen, so sehe ich nicht ein, warum wir sie aufgeben sollten, weil wir ihrer chronologisch nicht mehr durchaus bedürfen. Meine Gründe sind zunächst rein sachliche; beseitigen sie nebenbei ein Datum aus dem Leben eines Meisters, dessen andere Daten weit früher fallen, so kann das keinesfalls schaden.

45) [S. 104.] S. meinen in Note 44 angeführten Aufsatz.

46) [S. 105.] Brunn, Künstlergeschichte I, S. 74.

47) [S. 106.] Vergl. Thiersch, Epochen S. 144 f. Note, O. Müller, Kleine Schriften II. S. 540 ff., Brunn, Künstlergeschichte I, S. 74 f., Urlichs im N. Rhein Museum X. S. 8, Bursian in Fleckeisens Jahrbüchern 1856, 1, S. 512, und Allg. Encyclopaed. Sect. I. Bd. 82 S. 412, Brunn, die Kunst b. Homer u. s. w. S. 32 ff. und m. Kunstgesch. Miscellen Nr. 3 in d. Berichten der k. sächs. Ges. d. Wissensch. 1868 S. 70 ff.

48) [S. 108.] Siehe das Nähere in Brunns Künstlergeschichte I, S. 77, und in Urlichs' Chrestomathia Pliniana p. 326.

49) [S. 108.] Eine ausgeführte Zeichnung desselben ist in den Specimens of ancient sculpture der Society of Dilettanti I. Taf. 5.

50) [S. 109.] Vgl. meine Kunstgeschichtlichen Miscellen Nr. 4 a. a. O. S. 77.

51) [S. 110.] In Ol. 60 ff. setzte den Kallon Thiersch, Epochen S. 143. Note, in 60—65 O. Müller, Handb. §. 82. 2, vgl. dessen Aeginetica p. 100 sq., in Ol. 66 Sillig, Catal. artif. p. 130, in die 60er Oll. Bursian, Allg. Encyclop. Sect. I. Bd. 82 S. 414. In die 70er Oll. dagegen versetzte ihn Brunn, Künstlergesch. I. S. 85 und genauer hat er seine Daten berechnet in der Abhandlung über die Kunst b. Homer u. s. w. S. 48. (geb. 64. 1, Schüler 69. 1, noch thätig 79. 3). Die im Texte aufgestellte Ansicht über die Chronologie dieses Künstlers habe ich näher begründet in Nr. 4 meiner kunstgesch. Miscellen a. a. O. S. 75 ff.

52) [S. 110.] Vgl. meine kunstgesch. Miscellen Nr. 5 a. a. O. S. 82 ff.

53) (irrig 52) [S. 112.] Ganz als Erfindung und Fabel kann man diese „schwarze Demeter" allerdings wohl nicht betrachten, wie dies Preller, Demeter u. Persephone S. 160 f. thun wollte; was aber von der Reproduction einer uralten, verlorenen Mißgestalt dieser Göttin berichtet wird, beurteile ich nicht anders als Welcker, Griech. Götterlehre II. S. 493 f. und kann nicht glauben, daß, wie Bursian Allg. Encyclop. Sect. I. Bd. 82 S. 414 sagt, es scheine, daß der Künstler in diesem Bilde „die Schwierigkeiten eines durchaus unkünstlerischen, gradezu

abenteuerlichen Typus, den er aus religiösen Gründen nicht ganz aufgeben durfte, in glücklicher Weise überwunden“ habe.

54) [S. 112.] Ähnlich ist eine in den Annalen des Instituts für archaeol. Corr. v. 1853 tav. d'agg. O. und in der Revue archéol. nouv. série V. pl. 8 Nr. 3 abgebildete Terracotte, welche aber gleichwohl kaum als Nachbildung von Onatas' Werke, am wenigsten als stilgetreue zu gelten braucht.

55) [S. 112.] So nicht allein Schelling in s. Anhange zu Wagners Bericht über die Aegineten S. 171, sondern auch Welcker, Alte Denkm. I. S. 37. In dem Sinne, den ich für den richtigen halte, beurteilt auch Brunn, Künstlergesch. I. S. 94 den Ausspruch des Pausanias.

56) [S. 113.] Die s. g. Schlangensäule auf dem Atmeidan in Constantinopel, deren in neuerer Zeit stark angewachsene Litteratur von Bursian, Allg. Encyclop. Sect. I. Bd. 82 S. 414 verzeichnet ist. Hinzuzufügen ist Welcker, Griech. Götterl. II. S. 811 ff., Friederichs, Bausteine u. s. w. S. 64 f.

57) [S. 114.] In Ol. 70 setzt den Endoios Brunn, Künstlergesch. I. S. 100 und kämpft für dies Datum wieder in s. Abhandlung über die Kunst bei Homer u. s. w. S. 44 f. besonders gegen Urlichs, der in s. „Skopas“ S. 246, wie nicht minder Bursian in der Allg. Encyclop. Sect. I. Bd. 82 S. 404 ein wesentlich höheres Alter des Endoios statuirt, wie in etwas unbestimmterer Weise auch Welcker, Kleine Schriften III. S. 516 ff. Ich glaube, daß sich weder für die eine noch für die andere Datirung bisher bestimmt beweisen läßt, aber eben so sehr, daß die Forschung über die geschichtliche Entwickelung der attischen Palaeographie noch keineswegs zu so sicheren Ergebnissen geführt hat, daß das angebliche Alter der Endoiosinschrift, ohne Zweifel einer der ältesten, die wir aus attischen Boden besitzen, als feststehend betrachtet werden könnte. Dies giebt in seinen neuesten Äußerungen, wenn gleich mit Einschränkung, auch Brunn zu.

58) [S. 115.] Gegen Brunns (Künstlergesch. I. S. 106 f.) Ansetzung des Aristokles, von dem die Grabstele ist, in Ol. 80, hat sich mit guten Gründen Bursian in Fleckeisens Jahrbb. LXXIII. S. 514 erklärt. Die inschriftlichen Zeugnisse in m. Schriftquellen Nr. 354—356.

59) [S. 119.] Um nicht eine ganze Reihe von Noten zu geben, fasse ich hier Alles zusammen, was zur Ergänzung des im Texte Gesagten nöthig scheint. Stackelberg machte seine Entdeckung in Betreff der Münze und des Reliefs in s. Gräbern der Hellenen S. 33—35 (1835) bekannt und fand das Jahr darauf Welckers Zustimmung, s. jetzt dessen Alte Denkm. II. S. 213 ff. Friederichs veröffentlichte seinen schönen Fund der schon von Winckelmann als vorzügliche Werke altgriechischen Stils gewürdigten Statuen in Neapel in der Archaeol. Zeitg. v. 1859 S. 65 ff. und ist auf dieselbe zurückgekommen in s. „Bausteinen“ S. 31 ff. (vgl. auch Schnaase, Kunstgesch. II. S. 162 f.) Friederichs fand allgemeine und wohlverdiente Zustimmung, nur Lübke (Gesch. d. Plast. S. 98) ignorirt noch 1863 den wichtigen Fund und redet sehr dürftig über die beiden altattischen Meister, und Bursian ist der Einzige, der öffentlich (Allg. Encyclop. Sect. I. Bd. 82 S. 419) die Richtigkeit von Friederichs Entdeckung bestreitet. Ihm hat nicht nur Friederichs selbst (Bausteine a. a. O. S. 34) geantwortet, sondern auch Michaelis, Arch. Zeitung 1865. S. 13. und nicht minder Benndorf in den Annali d. Inst. XXXIX. (1867) p. 311 f.. woselbst er p. 304 ff. die florentiner Statuen zuerst bespricht und über die neapolitaner eine Reihe sehr feiner und eindringlicher Bemerkungen macht. Auch die Ergänzungen dieser Statuen hat B. zuerst (a. a. O. p. 313) genau verzeichnet. In älterer Zeit und gegenüber der Münze und dem Relief schwankte man, ob man diese Monumente auf die Gruppen aus der altattischen Zeit oder auf eine angebliche Wiederholung des Gegenstandes von Praxiteles zurückführen sollte, welche letztere seitdem durch Urlichs (Archaeol. Ztg. 1861. S. 144) aus Plinius' Text beseitigt worden ist, während eine vierte Wiederholung, die Plinius dem ganz unbekannten Antignotos beizulegen scheint, durch Benndorf (a. a. O. p. 306) auch so gut wie abgethan ist und die neapolitaner Statuen die Alterthümlichkeit des Vorbildes erweisen. Darüber, ob dies die Gruppe von Antenor oder von Kritios und Nesiotes sei, spricht keiner bestimmt ab, die Zurückführung der neapolitaner Statuen auf Antenor und der florentiner auf Kritios aber hat Benndorf (a. a. O. p. 322 sq.) versucht. — Über meine Abbildung Fig. 14 will ich nur noch bemerken, daß sie, was den Harmodios anlangt, nach den vorhandenen Publicationen (Mus. Borbon. VIII. 7. Clarac. 870, 2203A. Mon.

d. Inst. VIII. 46. 4) wiederholt ist, was den Aristogeiton betrifft, dagegen nach einer Zeichnung nach dem Gypsabguß in Berlin. Diese mußte ich anfertigen lassen, weil, seltsam genug, die Statuen noch nirgend, weder in den Originalen, noch in Abgüssen, noch in Abbildungen in der richtigen Gruppirung zusammengestellt sind, wie ich sie zusammengestellt habe, wobei ich die Ansicht von rechts nach links (wie in der Münze) wählen mußte, um den besser erhaltenen Harmodios nicht durch den stärker restaurirten Aristogeiton und seine Chlamys zu verdecken.

60) [S. 119.] Vgl. m. Schriftquellen Nr. 927 d. e. u. d. daselbst in Anm. citirte Litteratur.

61) [S. 124.] Die ältere Litteratur über die Aeginetengruppen ist verzeichnet in Müllers Handb. §. 90. 3, neuerdings ist hinzuzufügen: Welcker, Alte Denkm. I. S. 30 ff., mein Aufsatz in der Zeitschr. für d. Alt. Wiss. 1856. Nr. 51 f., Brunn: über das Alter der aegin. Bildwerke in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. phil. hist. Classe 1867. Mai. Friederichs „Bausteine" u. s. w. S. 46 ff., wo in den Noten S. 60 ff. Manches aus der älteren Litteratur ausgezogen ist, endlich meine kunstgesch. Miscellen Nr. 6 u. 7. in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 S. 84 ff. und Brunn, Sitzungsber. d. k. bayr. Akad. 1868. II. S. 448 ff.

62) [S. 125.] Von Friederichs a. a. O. S. 50 f. u. 60 f. und Brunn in seinem Katalog der Glyptothek S. 75 und in dem zuletzt in Note 61 angeführten Aufsatze. Meine Opposition in Nr. 7 meiner kunstgeschichtlichen Miscellen kann ich angesichts der Thatsachen, daß die Umstellung den Maßverhältnissen der Statuen nach möglich ist und daß die Gruppe durch die Umstellung höchlich gewinnt, nicht in aller Schärfe aufrecht erhalten, wobei ich mich der Brunn'schen, nicht der Friederichs'schen Motivirung der knieenden Lanzenkämpfer anschließe. Nur das Eine, was ich auch im Text betont habe, halte ich jetzt noch fest, nämlich daß die knieende Stellung der Lanzenkämpfer von dem Künstler nicht frei gewählt, sondern ihm durch den Zwang des Raumes, den er noch nicht zu überwinden wußte, aufgenöthigt worden ist.

63) [S. 127.] Wegen der Ergänzungen muß auf den Brunn'schen Katalog der Glyptothek verwiesen werden; in den in Fig. 16 gegebenen Figuren ist nur der schon von Andern (Jahn, Bull. d. Inst. 1845. p. 147, Friederichs a. a. O. S. 48) bemerkte Irrthum besonders hervorzuheben, vermöge dessen dem Vorkämpfer links ein unbärtiger Kopf gegeben ist, derselbe war ohne allen Zweifel bärtig wie sein Gegner.

64) [S. 129.] Wenn Brunn a. a. O. S. 9 f. auch in den Gewändern der Figuren der Ostseite, namentlich derjenigen des Herakles einen bestimmten Fortschritt gegen die Gewandbehandlung an den Figuren der Westseite (Athene und Teukros, d. h. dem Bogenschützen links) wahrzunehmen glaubt, so bin ich zweifelhaft, ob ich ihm auch hierin folgen soll.

65) [S. 130.] Eine gewisse Verschiedenheit im Machwerk erkannte schon Wagner; Andere, namentlich Hirt, betonten diese Verschiedenheit schärfer, die Welcker beinahe in Abrede stellt, jedenfalls auf das bescheidenste Maß beschränken möchte, während sie nun von Brunn a. a. O. S. 9 ff. gründlich nachgewiesen ist.

66) [S. 130.] Vgl. Brunn a. a. O. S. 13 ff.

67) (ausgefallen) [S. 131.] Über die sehr merkwürdige Technik vergl. die feinen Untersuchungen Brunns im Katal. d. Glyptothek S. 67 ff.

68) [S. 132.] Thiersch, Amalthea I. S. 156 f. und Epochen S. 249 f. Note, Welcker, Alte Denkm. a. a. O. S. 44 ff., neuestens Brunn im Katalog der Glyptothek S. 78.

69) [S. 132.] Von Friederichs Bausteine, S. 55 f.

70) [S. 133.] Abgeb. in den Mon. dell' Inst. I. 18 B., wiederholt in Welckers Alten Denkm. II. Taf. 3. Nr. 6 und in den Müller'schen Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 53.

71) [S. 133.] Friederichs in s. Programm: Apollon mit dem Lamm, Berl. 1851. S. 5. Note 6 glaubt das korinth. Puteal, nachdem er einen Abguß davon im brit. Museum gesehn hat, bestimmt als „archaisirend" bezeichnen zu dürfen. „Die letzte der Figuren scheint es mir besonders deutlich anzuzeigen, denn an dieser Figur ist der ganze Oberkörper in seinen einzelnen Formen durch die Gewandung hindurchscheinend und auf das weichste modellirt. Das Relief ist übrigens von großer Grazie und Feinheit und gewiß aus sehr guter Zeit". — Vielleicht gelingt noch eine Verständigung über dergleichen „archaisirende" Kunstwerke „aus sehr guter Zeit". Für das Hindurchscheinen des Körpers in seinen einzelnen Formen durch die Gewandung vgl. einstweilen außer der Athene Fig. 19 das thasische Relief Fig. 28.

72) [S. 133.] Die Litteratur des Monuments s. bei Müller, Handb. §. 96, 21; dazu Welckers Alte Denkmäler 2, S. 27 ff. Unsere Abbildung ist nach derjenigen Dodwells unter Vergleichung der Gerhard'schen gemacht. Über den Gegenstand habe ich in der Archaeol. Ztg. v. 1856 Nr. 91 ausführlicher gehandelt.

73) [S. 137.] Ein Verzeichniß der attischen Kunstwerke, die bis 1843 bekannt waren, s. in Müller-Schölls Archaeol. Mittheill, aus Griechenland S. 23–28. Manches ist in Rangabés Antiquités helléniques und in der athenischen Archaeologischen Zeitung (Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική) 1837 ff. registrirt, und zum Theil, aber freilich in ungenügender Weise publicirt. Vgl. auch noch die bei Müller, Handb. §. 253, 3 angeführte Litteratur, und für die im Theseion vereinigten Bildwerke Kekulés Verzeichniß, Leipz. 1869.

74) [S. 137.] Eine älteste ganz schlechte Zeichnung von Gell b. Gerhard, üb. d. Minervenidole Athens Taf. I. Nr. 4, eine etwas bessere bei Schöll, archaeol. Mittheil. aus Griechenl. Taf. 1, eine wiederum genauere bei Lebas, Voyage arch. en Grèce, Mon. fig. 2. 1, die relativ beste von Scharf im Mus. of class. antiquities I. p. 190, danach bei Jahn, de antiquiss. Minervae simulacris atticis, Bonn 1866, und danach, da die Originalpublication nicht zugänglich war unsere Zeichnuug. Feine Bemerkungen über den Stil b. Jahn a. a. O. S. 4.

75) [S. 137.] Noch ungleich näher als unsere Athenestatue steht den milesischen Bildern, vielleicht auch dem Gegenstande nach, eine auf der Akropolis gefundene Halbfigur (der untere Theil), abgeb. bei Jahn a, a. O. Nr. 4, besprochen p. 2. Sie ist im Stil nur ein wenig, fast unmerklich entwickelter, in der Arbeit etwas sorgfältiger oder detaillirter, als jene milesischen Figuren.

76) [S. 138.] Eine erste Nachricht über dies Fragment wurde im Bull. d. Inst. 1864 p. 86 sq. gegeben, eine Zeichnung nebst einem begleitenden, eingänglichen Texte von Conze brachte die Archaeol. Zeitung von 1864 (XXII.) Taf. 187. Über die Nomenclatur des hier dargestellten Mannes s. Conze a. a. O. S. 171, über die Frage der Echtheit, an der nur vermöge des für griechische Sculpturen ungewöhnlichen Materials überhaupt ein Zweifel möglich ist, denselben das. S. 172.

77) [S. 139.] Abgeb. bei Rangabé, Antiquités hellén. I. pl. 2, Schöll, Archaeol. Mittheil. Taf. 7, Mus. of class. antiquities I. p. 252, Laborde, Le Parthénon I. pl. 7. Vgl. noch Lübke, Gesch. d. Plast. S. 91 u. Friederichs, Bausteine u. s. w. S. 26 f., woselbst noch weitere Litteratur verzeichnet ist. Neuestens Kekulé, d. ant. Bildw. im Theseion Nr. 362.

78) [S. 139.] Brunn im Bull. d. Inst. 1859 p. 195. Vgl. m. Schriftquellen Nr. 354.

79) [S. 141.] Sie ist, wenn auch nicht mit der wünschenswerthen Treue an der oberen Halbfigur in Labordes Abbildung wiedergegeben, am genauesten geschildert von Michaelis in den Berichten d. k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1867. S. 114 f. den Kekulé a. a. O. S. 151 noch in einigen Punkten berichtigt.

80) [S. 141.] Die Stele vom h. Andreas ist besprochen von ihrem Finder, Conze, in der Archaeol. Ztg. v. 1860 Nr. 135 und das. Taf. 135 Nr. 2 in freilich sehr provisorischer Weise abgebildet. Über die Lyseasstele s. Schöll, Mittheilungen S. 29. Nr. 20b. Kekulé a. a. O. Nr. 363.

81) [S. 141.] Nach der Zeichnung in Müller-Schölls Mittheilungen Taf. 2, Fig. 4, deren Treue ich jedoch nach Vergleichung eines Gypsabgusses, nach welchem die Pferdeschwänze (etwas zu weit getrennt) hinzugefügt worden sind, verbürgen kann. Weitere Litteratur ist bei Friederichs, Bausteine S. 25 angeführt.

82) [S. 143.] Abgeb. in den Nuove Memoire dell' Inst. tav. XIII. A. vgl. das. Conze p. 408 f., auch Bull. d. Inst. 1859 p. 196, 1860 p. 53 und Friederichs, Bausteine u. s. w. S. 23 f.

83) [S. 143.] Den Fund glaubte Conze a. a. O. gemacht zu haben, vgl. indessen die Gegenbemerkungen von Friederichs a. a. O.

84) [S. 144.] Vgl. Conze u. Michaelis, Ann. d. Inst. 1861. p. 81 f., wo auch die Abbildungen notirt sind, und Friederichs, Bausteine S. 29 f. Neuestens Conze, Beiträge z. Gesch. d. griech. Plastik S. 31 f.. Taf. XI. 1.

85) [S. 146.] Vergl. Müllers Handb. §. 80, 1—4 und 90, 2.

86) [S. 146.] Siehe die Nachweisungen über Abbildungen und Erklärungen dieser Reliefplatte in Welckers Alten Denkmälern 2, S. 166 ff. und vergl. O. Jahn in der Arch. Zeitung

1849, Nr. 11; nach der diesem Aufsatze beigegebenen Abbildung Taf. 11, 2 ist unsere Zeichnung gemacht. Vgl. noch Hübner, d. ant. Bildwerke in Madrid u. s. w. S. 304. Nr. 772,

87) [S. 148.] Zuerst herausgegeben von Millingen in seinen Ancient unedited Monuments Series 2, pl. 2 und 3. Vgl. Müller, Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 51 und Nr. 52.

88) [S. 148.] Aus dem Besitze eines Hrn. Borrell in Smyrna nebst einer zweiten stilverwandten Tafel in das britische Museum versetzt, herausgegeben und besprochen nebst dem im Text erwähnten Vasenbilde in Welckers Alten Denkmälern 2, Taf. 12, Fig. 20—22, S. 226 ff. Meine von der Welcker'schen in einigen Puukten abweichende Erklärung wird von Jahn in s. Abhandlung über griech. Dichter in Vasenbildern, Abhh. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. VIII. S. 710 f. wiederholt.

89) [S. 150.] Vgl. den Text von Conze in d. Annali 1861. p. 340 f. und siehe das zweite nicht mehr archaische Relief in den Mon. a. a. O. 2. vgl. Ann. a. a. O. p. 346 und Brunns Zusatz das. 348 ff.

90) [S. 152.] Der glückliche Entdecker ist E. Miller, der auch die erste Veröffentlichung in der Revue archéologique v. 1865. II. pl. 24. 25, S. 438 ff. besorgte.

91) [S. 154.] Verzeichnet sind sie in der Synopsis of the contents of the British Museum (63. Aufl. 1856) S. 105 f. Vergl. Müllers Handb. §. 90* zu Ende.

92) [S. 154.] Frühere Erklärungen siehe in Müllers Handb. §. 90*. Besonders ist auf E. Brauns Erklärung Ann. d. Inst. 1844. p. 133 f., N. Rhein. Mus. III. 144 f. und neuestens auf Friederichs, Bausteine S. 37 ff. zu verweisen, der sich gegen Curtius' Deutung skeptischer verhält, als mir gerechtfertigt scheint, obgleich natürlich zugestanden werden muß, daß nicht alles Einzelne bewiesen werden kann. Daß aber Alles gar schön in sich zusammenhangt wird Niemand läugnen können.

93) [S. 155.] Kinder und gleichwohl „jedenfalls Bilder menschlicher Seelen" nennt Friederichs a. a. O. S. 110 diese Gestalten, mit wie großem Unrecht zeigt die am Boden sitzende Trauernde, in der F. selbst „die trauernde Stifterin des Monuments" erkennt, die „sich in bescheidener Kleinheit hat darstellen lassen, ähnlich wie auf griech. Votivreliefen und in der neueren Kunst die Donatoren so oft ganz klein dargestellt werden." Als Kind aber wird diese Stifterin das Monument eben so wenig errichtet haben wie als Eidolon nach ihrem Tode.

94) [S. 158.] Die Ähnlichkeit hat die Aufstellung eines Abgusses neben dem Original des Harpyienmonuments in Londen veranlaßt und ist von allen Seiten anerkannt, am feinsten behandelt von E. Braun, N. Rhein. Mus. III. 488 f. — Die richtige Erklärung nach manchen verfehlten aus mythologischem Gebiete (s. Müllers Handb. §. 96. Nr. 19), auf welche zurückzukommen sich nicht mehr lohnt, ist zuerst angedeutet von Zoëga, Bassirilievi di Roma I. zu tav. 14, durchgeführt von L. Friedlaender: de operib. anaglyph. in monum. sepulcral. graecis, Königsb. 1847. p. 16. — Friederichs, Bausteine S. 45 nennt das Relief einen „griechischen Grabstein", während er S. 46 sagt, es sei „gewiß derselben Zeit und Kunstschule zuzuschreiben" wie das Harpyienmonument. Dies Letztere scheint mir das Richtige.

95) [S. 160.] Es freut mich ganz besonders hierin mit Waagen, Kunstw. u. Künstler in Paris S. 177 f. übereinzustimmen und Lübkes (Gesch. d. Plast. S. 90) Zustimmung gefunden zu haben, während Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82 S. 416 die Statue wieder für archaistisch erklärt.

96) [S. 160,] Siehe die beträchtlich angewachsene Litteratur in Müllers Handb. §. 422, 7.

97) [S. 160.] Ich bin es mir selbst schuldig zu erklären, daß diese Zeichnung, welche aus den Mon. dell' Inst. vol. 1, tav. 58 entnommen ist und diese Abbildung bis auf eine kleine Verzeichnung im rechten Knie getreu wiedergiebt, ungenügend ist und von der Stileigenthümlichkeit der Statue kaum einen allgemeinen Begriff zu geben vermag. Ich muß dies bekennen, damit meine Leser nicht an der von dem Original gemachten Beschreibung im Texte irre werden; zur Entschuldigung der mangelhaften Abbildung kann ich nur sagen, daß es auch jetzt noch außer meinen Mitteln lag, eine neue Zeichnung des Originals anfertigen lassen, welche die Gewähr größerer Treue und Genauigkeit geboten hätte.

98) [S. 160.] Besonders von Raoul Rochette in seinen Questions sur l'histoire de l'art 1846, S. 191 ff., der einen jungen Sieger in heiligen Kampfspielen erkennen will; vergl. was dagegen Welcker in Müllers Handb. a. a. O. bemerkt hat. Den Apollon bestreitet wieder

Bursian a. a. O., welcher der Statue in die linke Hand einen stabähnlichen Gegenstand, etwa eine Fackel geben will, für die Bezeichnung als Apollon spricht sich sehr entschieden auch Friederichs, Bausteine S. 69 zu Nr. 54 aus.

99) [S. 162.] Das Erstere ist die Ansicht von Letronne in seiner Explication d'une inscription etc. Paris 1845, s. Note 96, das Andere diejenige von E. Curtius im Kunstblatt von 1845, S. 166.

100) [S. 163.] Siehe v. Sacken u. Kenner: Die Sammlungen des k. k. Münz- u. Antikencabinets in Wien S. 40. Nr. 62, ungenügend abgeb. bei Jahn in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1850 Taf. 6 und bei Steiner, d. Amazonenmythus in d. ant. Plastik Taf 3. — Die verwandte Gemme ist mit der Statue zusammen behandelt von R. Schöne im Bull. d. Inst. 1865 p. 115, Arch. Ztg. 1865 Anz. S. 65*. Vgl. noch Friederichs, Bausteine S. 66 ff. Nr. 53, der mir über den Stil und die Entstehungszeit richtig zu urteilen scheint,

101) [S. 164.] Siehe Hübner: Die antiken Bildwerke in Madrid S. 110. Nr. 176 und den daselbst gegebenen Nachweis älterer Abbildungen (zu denen Guattani, Mon. ined. p. l'ann. 1784, Maggio tav. 2. nachzutragen) und Besprechungen u. vgl. Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 416 und Friederichs, Bausteine S. 69 f., welcher den Kopf mit den Tyrannenmördern des Kritios und Nesiotes gleichzeitig, also in die Mitte der 70er Oll. ansetzt. Ergänzt ist außer der ganzen Brust die Nase, das l. Ohr ganz, das r. halb und die r. Hälfte des Schnurbarts.

102) [S. 164.] Genau ebenso ist das kurzgeschorene Athletenhaar bei den gravirten Figuren des aeginetischen Diskos in Berlin behandelt, von dem eine bessere Zeichnung als in den Ann. d. Inst 1832 tav. d'agg. B. der Abhandlung von E. Pinder: über den Fünfkampf der Hellenen, Berl. 1867 beigegeben ist.

103) [S. 165.] Beschreib. Roms II. 2. S. 62. Nr. 358, abgeb. b. Cavaceppi Racc. III. 13, durch Gypsabgüsse weiter verbreitet. Vgl. Friederichs, Bausteine S. 95. Nr. 79 und was er weiter anführt, Michaelis Archaeol. Ztg. 1867 S. 11.

104) [S. 166.] Herausgegeben von Friederichs im berliner Winckelmannsprogramm von 1861. Die Benennung Apollon ist der Bartlosigkeit wegen ungleich wahrscheinlicher als diejenige Hermes.

105) [S. 166.] Die wichtigste Litteratur in Müllers Handb. §. 96, Nr. 1. Die Echtheit vertheidigt Panofka im Cabinet Pourtalès p. 42 ff. sehr ausführlich, ohne mich jedoch überzeugt zu haben, gegen die Zweifel, welche der Graf Clarac in seinen Mélanges d'antiquité p. 24 ausgesprochen hat.

106) [S. 166.] Vgl. für einige derartige Figuren W. Vischer in den Nuove Memoire dell' Inst. p. 399 sq. mit tav 12.

107) [S. 166.] Herausgegeben v. Roß, Archaeol. Aufs. I. S. 106, Taf. 7.

108) S. 166.] Herausgegeben von Roß a. a. O. S. 104 f. Taf. 6, vgl. Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 592.

109) [S. 166.] Über die hier berührte Sage vergl. Welckers Epischen Cyclus 2, S. 364, über das in Rede stehende und andere auf diese Sage bezügliche Kunstwerke dessen Alte Denkmäler 2, S. 172 ff., 181 ff., meine Gallerie heroischer Bildwerke 1, S. 144 ff., 152, Müllers Handbuch §. 96, Nr. 3. Vgl. ferner Friederichs, Bausteine S. 63. Nr. 49.

110) [S. 170.] Abgeb. Mon dell' Inst. VI. 45, vgl. Welcker, Alte Denkm. V. Taf. 5 S. 101 f. und Friederichs, Bausteine S. 79. Nr. 63.

111) [S. 170.] Über den vielfach verschieden angegebenen Fundort siehe den Fundbericht bei Fiorelli, Pompeianarum Antiquitatt. Historia I. p. 114; eine Abbildung mit den (etwas zu grell wiedergegebenen) Farben in Raoul Rochette's Peintures de Pompéi pl. 5 und danach in einer Abhandlung von Walz: Über die Polychromie der antiken Sculptur, Tübingen 1853, Taf. 1. Nr. 1.

112) [S. 173.] Über die Vielfarbigkeit der alten Sculptur s. Welcker zu Müllers Handb. §. 310, 4 und kleine Schriften 3, S. 407 ff.; trotz allen Anfechtungen stehn, wie ich glaube, über die Polychromie der alten Architektur und Plastik und ihre Grenzen die Grundsätze im Wesentlichen fest, welche Kugler in einem über diesen Gegenstand geschriebenen, mit eini-

gen Zusätzen in seinen Kleinen Schriften zur Kunstgeschichte wiederholten Aufsatz hingestellt hat. Vgl. auch Schnaase, Gesch. d. bild. Künste 2. Ausg. v. Friederichs II. S. 96 ff.

113) [S. 173.] Vgl. die Litteratur bei Müller im Handb. §. 96. Nr. 13. u. s. Friederichs, Bausteine S. 74 f. Nr. 57, der so wenig wie Andere mich überzeugt hat, daß die Statue lanzenschwingend ergänzt werden müsse.

114) [S. 174.] Ungefähr gleicher Ansicht ist auch Thorwaldsen gewesen, der auch seinerseits die Statue ihrer Handlung nach mit derjenigen der Aeginetengruppe verglich; s. Böttiger im Vorbericht zur Amalthea I. S. XXXII.

115) [S. 175.] Abgeb. bei Clarac, Musée de sculptures pl. 488. Nr. 946 B, beschrieben und beurteilt von Conze, Archaeol. Ztg. 1844. Anz. S. 221* f.

116) [S. 175.] Nach Bursians Behauptung (Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 416. Note 88) wäre der Kopf aufgesetzt und nicht zur Statue gehörig; aber Bursian steht mit dieser Behauptung nicht nur allein, während Winekelmann Sendschreiben §. 49. Gesch. d. K. VI. 2. 12, Meyer in der Beilage zu dessen Gesch. d. K. VIII. 1. 13 (ed. Eiselein V. S. 460), Finati in s. Katalog des neapeler Mus. zu Nr. 142 dei Echtheitsehr positiv bezeugen, die neuestens auch Friederichs, Bausteine S. 75. Nr. 58 anerkennt, sondern er hat auch nach meinen eigenen Beobachtungen sehr bestimmt Unrecht.

117) [S. 175.] Die Litteratur über diese Statue ist zusammengestellt von Friederichs, Bausteine S. 37, Anm. zu Nr. 26. Friederichs hält die Figur für ein Original, für attisch und bringt sie mit der Kunst des Kalamis in eine sehr ansprechende, aber nicht erweisliche Verbindung; Brunn dagegen (Künstlergesch. I. S. 422) stellt sie (als Penelope), wenn auch nur vermuthungsweise zu einer Penelope eines Künstlers Thrason von ungewissem, aber doch sehr wahrscheinlich viel späterem Datum in Beziehung. Wenn die Bedeutung der Statue als Penelope feststünde, so würde ich diese letztere, auch in Betreff des Stilistischen fein durchgeführte Ansicht für ungleich wahrscheinlicher halten, als die von Friederichs.

118) [S. 176.] Die Litteratur bei Müller, Handb. §. 96. Nr. 22; dazu Chr. Petersens Abhandlung: Über das Zwölfgöttersystem der Griechen, Hamb. 1843, und die daselbst, besonders Note 8 angeführte neuere Litteratur, neuestens Friederichs, Bausteine S. 82 f. mit genauerer Angabe der Ergänzungen.

119) [S. 177.] Für die Erklärung ist besonders auf Welckers Alte Denkmäler 2, S. 14 ff. und R. Förster in einem Breslauer Programm, d. Hochzeit des Zeus und der Hera u. s. w. Bresl. 1867 S. 26 zu verweisen. Vgl. auch Friederichs a. a. O. S. 30. Nr. 65.

120) [S. 177.] Siehe Müllers Hand. §. 96 unter Nr. 22 und Wieselers Text zu der 2. Auflage der Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 197 und meine Kunstarch. Vorless. S. 27.

121) [S. 178.] Für die Wiederholungen der hieratischen Darstellungen des Dreifußraubes s. besonders Welckers Alte Denkmäler 2, S. 296, womit die ebendas. Band 3, S. 268 ff. zusammengestellten Vasengemälde zu vergleichen sind.

122) [S. 178.] Zu dieser älteren Ansicht ist mit nicht unerheblichen Gründen Friederichs, Bausteine S. 82 f. zurückgekehrt, während Bötticher in d. Archaeol. Zeitung v. 1858. S. 197 ff., 213 ff. eine neue Erklärung aufstellte, nach der das Geräth die Basis eines runden Phanos (starken Fackelpfeilers) gewesen wäre, welcher auf dem glatter behauenen Rund der oberen Fläche aufsetzte. Mir scheint, mit Friederichs, daß dieses Rund die im Innern des Dreifußes (wie in vielen Beispielen) befindliche Säule trug, während die Füße des Geräthes selbst in die Ecken eingriffen. Auch gegen die B.'sche Erklärung der Reliefe in ihrem Zusammenhange macht Fr. begründete Einwendungen. Das letzte Wort über dies Monument ist wohl noch nicht gesprochen.

123) [S. 180.] Die Litteratur dieses und der vielen verwandten Reliefe s. b. Welcker, Alte Denkm. II. S. 37 ff. u. vgl. Friederichs, Bausteine S. 86 f. Nr. 70.

124) [S. 181.] Dies Datum bezieht auf die Statue des „Krotoniaten Astylos", der drei Mal, Ol. 73, 74 und 75 in Olympia siegte, das zweite und dritte Mal aber sich, Hieron zu Liebe, als Syrakusaner ausrufen ließ, wofür die Krotoniaten ihn straften, Paus. 6, 13, 1. Da Pausanias sagt: Pythagoras verfertigte die Statue „des Krotoniaten" Astylos, so muß dieselbe sich auf den ersten Sieg beziehn und vor Ol. 74 in Olympia aufgestellt gewesen sein, da, wenn sich Astylos einmal als Syrakusaner ausrufen ließ, und in Folge dessen auch die

Inschrift seiner Statue ihn als Syrakusaner bezeichnen mußte, er nicht zugleich eine Statue weihen konnte, die, dem widersprechend ihn, als Krotoniaten darstellte.

125) [S. 182.] Diesen Apollon Pythoktonos des Pythagoras wollte zuerst R. Rochette in s. Mém. de numism. et d'ant. p. 33 sq., dem sich Andere, wie Panofka (s. Arch. Ztg. 1856. Anz. Nr. 96. A. B.) und neuestens Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 415 angeschlossen haben, in dem Typus einer u. A. in Müller-Wieselers Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 145 abgebildeten Silbermünze von Kroton erkennen. Diese Ansicht ist vollkommen unwahrscheinlich, denn ein so kolossaler Dreifuß, wie er in dieser Composition zwischen Apollon und der Schlange sich befindet, ist in einer statuarischen Gruppe nicht erträglich.

126) [S. 185.] Dieselben sind in mehrfachen Exemplaren und Variationen im Zusammenhange mit anderen den verwundeten Philoklet angehenden Monumenten neuerlich zusammengestellt von Michaelis, Ann. d. Inst. XXIX. p. 263 sq.

127) [S. 186.] Derselbe spukt schon in Böttigers Kunstmythologie II. S. 347. und ist neuerlich wieder aufgestochen worden; vgl. d. Anmerkung nach Nr. 539 meiner Schriftquellen S. 100.

128) [S. 186.] Die bei Pausanias I. 24. 1 beschriebene Gruppe verband mit den Worten des Plinius schon O. Müller, Handb. §. 371. 6, der auch eine attische Münze und ein aus Athen stammendes Relief zur Vergleichung heranzog. Beide sind abgebildet u. A. Mon. dell' Inst. VI. 23, und zwar zusammen mit einer höchst vortrefflichen Marmorstatue im Lateran (auch Garucci, Mon. del. Laterano tav. 24. 1), in welcher Brunn, Ann. d. Inst. 1858 p. 374 ff. den Marsyas der Münze und des Reliefs wiederzufinden meinte, während Hirzel, Ann. dell' Inst. 1864 p. 235 in einer Athenestatue im capitolin. Museum (abgeb. a. a. O. tav. d'agg. Q) die zugehörige Athene entdeckt zu haben glaubte. Während sich E. Petersen, Archaeol. Zeitung v. 1865. S. 88 f. in der Combination der Stellen und Monumente vollkommen an Brunn anschloß, und auch Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 435 ihm, was die Monumente anlangt, beitritt und nur die Stelle des Pausanias ablehnt, haben sich Michaelis, Ann. d. Inst. 1858. p. 317 sq., Wieseler, Der Apollon Stroganoff und der Apollon vom Belvedere S. 105 f., vgl. Denkm. d. a. Kunst II. zu Nr. 239 u. 239a und Stephani Compte-rendu de la comm. imp. d'arch. de St. Pétersb. pour l'année 1862. p. 87 sqq. theils gegen die Verbindung der beiden Schriftstellen, theils gegen die ganze Combination erklärt und Benndorf u. Schöne in ihrem Katalog des lateranens. Museums Nr. 225 S. 142 ff. ebenfalls gegen die Combination eintretend, namentlich die Nichtübereinstimmung der Statue im Lateran mit dem Marsyas des Reliefs nachgewiesen, so sehr sie auch, mit Recht, den myronischen Stil dieser Figur anerkennen. Für die capitolinische Athene habe ich geglaubt, eine andere Verbindung nachweisen zu können, s. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1867. S. 143 ff., worüber die Urteile Anderer abzuwarten sind. — Den die Flöten anstaunenden Satyrn als Einzelstatue hat Feuerbach in seiner Geschichte der griech. Plastik 2, S. 77 durch ein Epigramm der Anthologie (Anth. 4, 12) reconstruiren zu können geglaubt, doch muß ich auch diesen Versuch, so anmuthig beredt Feuerbachs Darstellung ist, für verfehlt halten.

129) [S. 186.] Allerdings identificirt Stephani, Der ausruhende Herakles u. s. w. S. 193 f. diese beiden myronischen Heraklesdarstellungen (bei Plin. XXXIV. 57 und bei Cic. in Verr. IV. 3. 5) und erkennt in ihnen das Prototyp des s. g. farnesischen Herakles und seiner vielen Nachahmungen; aber ich kann ihm hierin aus Gründen, welche weiterhin entwickelt werden sollen, nicht folgen.

130) [S. 186.] Über die „pristae" s. m. Schriftquellen Nr. 533. Note e, über die trunkene Alte das. Note nach Nr. 549. S. 103.

131) [S. 186.] Siehe m. Schriftquellen Nr. 533. Note b.

132) [S. 187.] Cicero (in Verr. 4, 43. 93) nennt allerdings eine Statue des Apollon, auf deren Schenkel Myrons Name mit kleinen silbernen Buchstaben eingelegt war, ein signum Apollinis pulcherrimum, aber er thut es als Ankläger des Verres, zu dessen Kunstraube die Statue gehörte, und im Munde des Anklägers wiegt dies vereinzelte Lob eines myronischen Götterbildes wenigstens sicher nicht so schwer, als wenn es ein Kunstkritiker ausspräche. Auck kann ein nacktes Apollonbild wunderschön gewesen sein, ohne damit ein eigentliches Idealbild zu werden.

133) [S. 189.] Die Abbildung ist nach älteren Zeichnungen reproducirt, und man mußte sich damit begnügen, da es unmöglich war, eine neue Zeichnung des Diskobols Massimi anfertigen zu lassen, den, wie jeder Besucher Roms weiß, auch nur zu Gesichte zu bekommen eine schwierige Sache ist. Eben deswegen und weil ich nur zweimal zu verhältnißmäßig flüchtigem Anschauen gelangt bin, muß ich mich über das Einzelne des Werkes bescheiden. Über die übrigen vorhandenen Nachbildungen des myronischen Diskobols vgl. den schönen Aufsatz Welckers, Alte Denkmäler 1, S. 417 ff. und Jahn Arch. Ztg. 1854, Anz. S. 454* (ein Wiener Exemplar, s. auch v. Sacken und Kenner, d. Antiken des k. k. Münz.- u. Antikencab. S. 37. Nr. 138). Ein Fragment von nur 14,5 cm. Höhe von carrar. Marmor in Würzburg s. b. Urlichs Verz. d. Antikensamml. d. Univ. Würzb. I. S. 3. Nr. 14. Die Bronze in München ist nicht wie Welcker S. 420 (und nach ihm Bursian) sagt 2 Fuß, sondern nur 1′ ½″=30 cm. hoch.

134) [S. 192.] In meinen kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 7 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857. Von der hier entwickelten Ansicht weiche ich jetzt nur in sofern ab, daß ich das in symmetria diligentior nicht mehr als Erläuterung zu dem numerosior fasse, sondern mit G. Wolff in der Archaeol. Ztg. v. 1860 S. 112 und zwar in der von diesem angenommenen Lesart: set is in s. d. auf Polyklet beziehe.

135) [S. 193.] Ich beziehe dies auf das Weihgeschenk der Agrigentiner wegen der Besiegung von Motya, welche nach der Vermuthung Meyers zu Winckelmann 6, 2, S. 122 in Ol. 75 fällt.

136) [S. 193.] Siehe die Litteratur über diese Statue in der Note zu Nr. 520 meiner Schriftquellen S. 96.

137) [S. 193.] Den Apollon Alexikakos des Kalamis glaubt Conze in seinen Beiträgen z. Gesch. d. griech. Plastik S. 19 in dem im athenischen Dionysostheater aufgefundenen auf dem Omphalos stehenden Apollon und seinen Wiederholungen (in London und im capitolin. Museum) wiedererkennen zu dürfen. Stilistisch sehr wohl möglich scheint mir diese Vermuthung, für erwiesen aber kann ich die Sache nicht halten.

138) [S. 193.] Die tanagraeische Münze ist abgeb. in der Archaeol. Ztg. v. 1849. Taf. 9. Nr. 12, die Pembroke'sche Statue bei Clarac, Mus. d. sculpt. pl. 658. Nr. 1545 b., danach wiederholt in Müller-Wieselers Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 324, woselbst im Texte weitere Litteratur citirt ist. Dieser ist besonders die neuerliche Beschreibung von Conze in der Archaeol. Ztg. von 1864, Anz. S. 209* hinzuzufügen. Die Abweichungen der Statue von der Münze, welche stärker als es mir richtig scheint von Stark, Berichte der k. s. Ges. der Wiss. 1860. S. 15 f. und von Wieseler a. a. O. hervorgehoben worden, beschränken sich auf das Fehlen des Gewandes und der Fußflügel in der Münze, denn die Bartlosigkeit ist zweifelhaft und, trotz Wieseler, für Kalamis' Hermes schwerlich anzunehmen. Daß ich früher, Archaeol. Ztg. 1856. S. 46 f. aus der in Claracs Zeichnung scheinbar stark hervortretenden Verschiedenheit in der Arbeit des Mannes und des von ihm getragenen Thieres zu viel geschlossen habe, kann ich nicht bestreiten; aber an der Bezüglichkeit der Marmorstatue auf Kalamis' Hermes halte ich noch jetzt fest und darin stimmen Andere mit mir überein.

139) [S. 195.] Mit der Sosandra des Kalamis will Conze a. a. O. S. 18 die Hestia Giustiniani (Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 338a), „die durchaus nicht nothwendig eine Vesta zu sein braucht" wenn auch nicht gradezu identificiren, das spricht er nicht bestimmt aus, so doch in die nächste Beziehung bringen. Ich kann das nach allen Seiten hin nur für ganz problematisch halten, und namentlich dürfte die Stelle des Lukian, auf welche im Text verwiesen ist, ein wesentlich anderes Bild von der Aphrodite des Kalamis erwecken, als das der Giustinianischen Statue.

DRITTES BUCH.

DIE ZEIT DER ERSTEN GROSSEN KUNSTBLÜTHE.

Von Ol. 80 bis um Ol. 95.

EINLEITUNG.

Wir haben im vorigen Buche die bildende Kunst der Griechen sich allmählich und in großer Folgerichtigkeit der Entwickelung bis nahe zur Vollendung erheben gesehn, bis zu dem Punkte, daß ihr wesentlich nur noch Eines, der großartige Ideeninhalt abging, zu dessen Aufnahme und Verkörperung sie formell herangereift war. So wenig Jemand behaupten dürfte, daß die griechische Kunst niemals zu diesem Höchsten, zur Idealität im wirklichen und eigentlichen Sinne gelangt wäre, wenn die Geschichte des griechischen Volkes ohne grosse Erlebnisse und Thaten sich in der Weise fortgesetzt hätte, wie sie in den zuletzt besprochenen Jahrhunderten verlaufen war, so wenig wird Jemand läugnen wollen und können, daß das Eintreten großer nationaler Erlebnisse, die Vollbringung grosser nationaler Thaten wie auf den idealen Aufschwung des ganzen Volkslebens, so auf denjenigen der Bildkunst vom mächtigsten und von entscheidendem Einfluß gewesen ist. Thatsächlich ist dies so sehr der Fall gewesen, daß das Maß der Betheiligung an der Erhebung der Nation, das Maß des Verstehens und Begreifens der Zeit zugleich dasjenige für die Erhebung der Kunst auf dem Idealgebiete abgiebt, auf dem Gebiete, durch welches vor Allem die neue Zeit von der alten sich sondert. Es braucht wohl kaum gesagt zu werden, daß jenes große Erlebniß die länger als ein Jahrzehnt Griechenland drohende persische Fremdherrschaft sei, und die große nationale That jene glorreiche Abwehr der Fremdherrschaft zunächst und vor Allem in der Seeschlacht von Salamis (Ol. 75. 1, September 480), dann in dem Landsiege bei Plataeae und dem gleichzeitigen Siege bei Mykale (Ol. 75. 2, September 479), welche beide Schlachten gleichsam die Besiegelung des bei Salamis Errungenen waren. Es ist sehr schwer in wenigen Worten, wie sie hier gestattet sind, das Gewaltige dieser Zeit, die Großartigkeit der Erhebung und des Aufschwunges der griechischen Nation zu bezeichnen; denn selbst die uns Deutschen nahe liegende Erinnerung an unsere Befreiungskriege, an alle die flammende Begeisterung von 1813—1815, an die erhabenen Ideen und Gefühle, an alle Herrlichkeit, welche sie der deutschen Nation verhießen, selbst diese Erinnerung reicht nicht aus, weil unserer Erhebung eine tiefe Erniedrigung vorhergegangen war, wie sie Griechenland nie kannte, und weil unsere Erhebung so gar elend verlaufen ist und, unmittelbar wenigstens, zu so gar Wenigem geführt hat, daß der Schwung und die Begeisterung bald erlahmen und in bitterem Groll un-

tergehn mußte, während Griechenland seine Erhebung mehr als ein Jahrhundert lang unverkümmert durchleben, seinen Aufschwung unbeengt genießen, seines Strebens Ziele ungehemmt erreichen und durch seine Begeisterung ganz und vollaus Alles schaffen durfte, was zu schaffen nur diese Begeisterung lehren konnte. Ja, es war eine unvergleichliche Zeit, diese Zeit der Perserbesiegung in Griechenland, und sie hat Unvergleichliches geschaffen in der griechischen Nation, vor Allem aber in Athen; denn wie Athen glorreich an der Spitze der Kämpfer stand und mit Recht noch nach Jahrhunderten sich als die Retterin Griechenlands betrachtete, so hat auch Athen allein diese große Zeit ganz verstanden, dasjenige Athen, das unter Themistokles die Schiffe bestieg, um bei Salamis den Barbaren zu vernichten, während sich seine schwachköpfigen Greise auf der Burg verrammelten, und während Sparta mit den anderen dorischen Staaten in unfruchtbarem Heroismus an den Thermopylen blutete und sich hinter der Mauer über den Isthmos von Korinth geborgen wähnte. Deshalb aber hat auch Athen, zwar nicht allein, wohl aber vor Allen die Früchte dieser Zeit gepflückt, nicht sowohl dadurch, daß es politisch an die Spitze von Hellas trat, denn diese Stellung wurde ihm bald angefochten, als vielmehr dadurch, daß es geistig in aller Wissenschaft und Poesie und Kunst die Hegemonie errang, zum Mittelpunkte Griechenlands wurde, und zwar so, daß die anderen Staaten vergebens versuchten, sich Athens geistiger Herrschaft zu entziehn, vergebens strebten von dem Mittel- und Schwerpunkt der griechischen Cultur, der fortan in Athen lag, sich abzulösen. Auch in der bildenden Kunst trat Athen nach den Perserkriegen aus einer untergeordneten Stellung an die Spitze aller Strebungen; auch in der bildenden Kunst ist es Athen, welches das große Neue nicht allein am vollständigsten, sondern fast allein darstellt, welches die erhabenen Ideen in die Kunst hineinträgt und so der griechischen Bildkunst das verleiht, was sie am meisten zum unerreichten Muster aller Jahrhunderte gemacht hat. Sparta, Athens glückliche Nebenbuhlerin auf dem Gebiete der Politik, ist in Wissenschaft und Kunst immer in zweiter, ja in dritter Linie stehn geblieben und in künstlerischer Hinsicht auch von dem Aufschwunge dieser großen Zeit fast nicht berührt worden; aber nicht allein Sparta, nein auch die eigentliche Pflanzstätte und der Mittelpunkt der dorisch-peloponnesischen Kunst, Argos hat an der Erhebung der Kunst nach den Perserkriegen keinen Theil; für die peloponnesische Kunst ist der nationale Aufschwung Griechenlands gleichgiltig gewesen; was Argos leistete, so schön und bedeutend es war, hätte es auch leisten können und gewiss geleistet, wenn niemals eine Schlacht bei Salamis geschlagen worden wäre. Und dasselbe Bild zeigen uns die anderen Staaten Griechenlands, entweder sie bleiben unberührt von demjenigen, was in Athen specifisch die neue von der alten Kunst unterscheidet, oder sie lehnen sich an Athen an und schaffen nach den Anregungen, die sie von Athen erhalten.

Fassen wir demnach Athen zuerst in's Auge, so muß es uns dünken, das Schicksal habe planmäßig hier eine Markscheide der alten und der neuen Zeit aufrichten wollen. Keine Stadt Griechenlands hat durch die Perserinvasion in dem Maße gelitten, wie Athen, an keiner Stätte ist das Alte so gründlich aufgeräumt, nirgend dem Aufbau des Neuen aus dem Großen und Ganzen der Raum geschaffen worden, wie eben dort. Zwei Jahre nach einander 480 und 479 hausten die Perser unter Xerxes und unter Mardonios mit Feuer und Schwert; kaum ein

Stein blieb auf dem anderen; die aus Griechenland flichenden Perser ließen dort in Athen als ihr Denkmal Schutt und Trümmer. Aber auch diese Trümmer sollten nicht bleiben, selbst dieser Schutt sollte nicht vermitteln können zwischen der alten und der neuen Zeit, damit nicht aus dieser Vermittelung, durch das Schonen und Erhalten dessen, was noch schonbar und erhaltbar scheinen mochte, dem neuen Schaffen Fesseln erwüchsen. Als nach den Schlachten von Plataeae und Mykale die Athener in ihre verödete Stadt zurückkehrten, begannen sie unter Themistokles' Leitung mit jenem eiligen Aufbau der Mauern, welcher Spartas perfiden Gelüsten begegnen mußte, jenem Mauerbau, von welchem uns Thukydides berichtet (1, 90), daß zu ihm alle nur irgend brauchbaren Werkstücke von früheren Bauten, die man noch spät in der Mauer erkannte (Thukyd. a. a. O. 93) verwendet wurden, ohne weder ein privates noch ein öffentliches Gebäude zu schonen, durch welches, wenn es niedergerissen wurde, das Werk gefördert werden konnte. Und so fand die neue Zeit nicht viel mehr als den leeren Raum, auf dem sie in unbeengter Schöpferlust die Denkmäler ihrer Größe und ihrer Begeisterung aufrichten sollte.

Wir dürfen, unserer Zwecke eingedenk, die gesammte Kunstthätigkeit dieser Zeit nur in flüchtigen Zügen skizziren, glauben aber dieser als Hintergrund für das Gemälde der Entwickelung der Plastik nicht entrathen zu können. Nachdem in Athen die nothwendigsten Befestigungsbauten der Stadt vollendet waren, begann der Aufbau der Stadt selbst, gleichzeitig mit dem von dem Architekten Hippodamos geleiteten der Hafenstadt Peiraeeus mit regster Kraftanstrengung, in Beziehung auf die Privatwohnungen mit sehr erklärlicher Hast, bei öffentlichen Bauwerken dagegen, unter Aufbietung der mannichfaltigsten und solidesten Kräfte, welche dadurch wesentlich vermehrt wurden, daß auf Themistokles' Rath allen fremden Arbeitern bei den athenischen Bauten Abgabenfreiheit gewährt wurde. Diese Abgabenfreiheit einerseits, der reichliche Lohn und die vielseitige Gelegenheit zur Entfaltung der Kräfte andererseits, bewirkten einen großen Zusammenfluß von Arbeitern aus ganz Griechenland nach Athen, und mehr als ein bedeutender Künstler wird unter ihnen gewesen sein, wie es sich z. B., um nur einen Bildhauer zu nennen, von Ageladas von Argos wahrscheinlich machen läßt. Was von öffentlichen Gebäuden in Athen unter Themistokles' Verwaltung erbaut oder begonnen worden, ist im Einzelnen nicht mehr nachzuweisen; daß man aber bei der Wiederherstellung der Stadt auch sogleich den Wiederaufbau der verwüsteten Heiligthümer in Angriff genommen haben muß, liegt in der Natur der Sache. Im Jahre Ol. 77. 2 (471) wurde Themistokles verbannt und es begann die zehnjährige Periode der Hauptthätigkeit von Miltiades' großem Sohne Kimon, der, abgesehn von seinen Kriegsthaten und seinem politischen Wirken auch in Hinsicht auf die künstlerische Ausschmückung seiner Vaterstadt so Großes leistete, daß er nur von einem übertroffen werden konnte, von dem olympischen Perikles, der die Verwaltung antrat, als Kimon Ol. 79. 3 (461) durch das Scherbengericht in die Verbannung geschickt worden war.

Kimon begann, theils durch liberale Aufwendung seines eigenen beträchtlichen Vermögens, wie in der Anlage seiner dem Volke offen stehenden Gärten, theils auf Kosten des durch die Perserbeute zu großem Reichthum gelangten Staates die Ausschmückung Athens in wahrhaft großartigem und monumentalem Stil. Er

legte den Park der Akademie an mit seinen Schattengängen und fließenden Wassern, er ordnete und schmückte den platanenbeschatteten, von prächtigen Säulengängen und von den wichtigsten öffentlichen Gebäuden umgebenen Marktplatz (die Agora), er gründete nach der Einnahme von Skyros Ol. 77. 3 (470) das Heiligthum des Theseus, welches die Gebeine des Landesheros in vaterländischer Erde umfing, er erbaute die südliche Mauer der Burg, auf deren mächtig vorspringendem Stirnpfeiler die folgende Zeit jenes Juwel attischer Architektur, den Tempel der siegreichen Athene (s. g. Nike Apteros) errichtete, dessen Erbauung nach dem Siege am Eurymedon (Ol. 78. 3, 466) Kimon selbst jedoch sicher mit Unrecht beigelegt wird. Wohl aber begann Kimon den Neubau des großen und prachtvollen Theaters am Südabhange der Akropolis, wohl erhoben sich unter seiner Verwaltung der Tempel der Dioskuren, das von Polygnot, dem ersten großen Maler Griechenlands geschmückte Anakeion und der Tempel der Artemis Eukleia. Gleichzeitig begann unter der Führung des Kallikrates der Bau der großen Doppelmauer, welche eine deutsche Meile lang, Athen mit seinem Hafen, dem Peiraeeus verbinden sollte. An die mannichfachen Werke der Architektur schloß sich der Schmuck, und neben jene stellten sich die Schöpfungen der Plastik, in denen das Streben Athens, der Barbarensiegerin, Herrlichkeit zu feiern in echt monumentalem Geiste hervortritt. Unter Kimons Verwaltung fällt die erste Periode der selbständigen und öffentlichen Thätigkeit des etwa 25—30jährigen Phidias, des echten Sohnes dieser großen Zeit, der die Erhebung Griechenlands in vollkräftiger Jugend durchlebt und durchempfunden hat, und der hievon damals in einem Weihgeschenk der Athener in Delphi, in der kolossalen Erzstatue der Athene auf der Akropolis in Athen und in der Statue derselben Göttin in Plataeae, dem Schauplatz des letzten entscheidenden Sieges, die ersten Zeugnisse hinstellte. Unter Kimon wirkte als Maler, wie schon oben angedeutet, sein Freund, der große Polygnot von Thasos, neben ihm die Athener Mikon und Panaenos; kurz wir finden neben dem schwungvollen Betriebe des Kunsthandwerks auch die freie Kunst in einer Entfaltung, mit der sich nur wenige Kunstentfaltungen anderer Zeiten messen können, und in einer Herrlichkeit, von der noch heute manche Reste unseren entzückten Augen Zeugniß ablegen.

Und doch sollte eine noch grössere Zeit kommen, sollte ein noch schwunghafterer, allseitigerer, großartigerer Kunstbetrieb folgen, da Perikles von Ol. 79. 3 an neben Anderen, Thukydides und dem zurückberufenen Kimon, seit Ol. 84. 1 (444) als Alleinverwalter das Staatsruder ergriff, und unter ihm als sein künstlerischer Rathgeber und sein Freund Phidias in seiner reifsten Blüthe und Vollendung das unermessliche Getriebe der Arbeiten und Schöpfungen mit genialem Blicke und starkem Willen, gebietend über ein Heer von ihm untergebenen Handwerkern und Künstlern, leitete und einheitlich gestaltete. Da wurden alle prachtvollen Materialien verwandt, edles Holz und der einheimische Marmor vom Pentelikos, Erz und Gold und Elfenbein, das der Handel aus dem fernen Orient herbeibrachte; da arbeiteten Architekten und Bildhauer, Erzgießer und Ciseleure, Maler und Kunstweber, Goldschmiede und Elfenbeinarbeiter, Jeder an der Stelle, wohin der große Meister, dem selbst Männer wie die berühmten Architekten Iktinos, Mnesikles und Kallikrates sich willig unterordneten, ihn hinwies, da wirkte Jeder zum Ganzen, wie es Phidias empfunden hatte, Jeder wie das Glied eines großen Kör-

pers, dessen Haupt voll erhabener Ideen Phidias war und dessen Herz voll großartigen Thatendranges Perikles. Da entstanden neben und nach einander in der unglaublich kurzen Zeit von etwa 20 Jahren alle Hauptgebäude Athens und Attikas, deren nur wenige der folgenden Zeit zu vollenden blieb, der Parthenon (geweiht Ol. 85. 3, 437), das Erechtheion (vollendet erst Ol. 92. 4, 408), der Tempel der Siegerin Athene (Athena Nike, Nike Apteros), des Ares, des Hephaestos, der Aphrodite Urania, der Weihetempel der Demeter in Eleusis, der Tempel der Nemesis in Rhamnus und viele andere; daneben wurden die Propylaeen erbaut, und ohne Zweifel noch manches andere öffentliche Gebäude profaner Bestimmung. Wie die Architektur, wirkte die Plastik, die Tempel erhielten ihre Cultusbilder und ihren Ornamentschmuck in Giebeln, Metopen und Friesen, und auch bei den Profangebäuden dürfen und müssen wir uns die Plastik betheiligt denken in der Herstellung von Weihgeschenken voll historischer Erinnerungen. Alles dies wurde aus dem Großen und Vollen geschaffen, und zwar mit so bedeutendem Aufwande von Geld, daß wir uns von den Summen kaum eine Vorstellung machen können, wenn wir vernehmen, daß die Propylaeen allein 2012 Talente kosteten, das ist (das Talent zu 1572 Thlrn. gerechnet) nach unserem Geldausdruck 3,162,864 Thaler, während das abnehmbare und bei jedem Amtswechsel der Schatzverwalter abgenommene und nachgewogene Goldgewand der Athene Parthenos 44 Talente Goldes schwer war, welche nach unserem Geldausdruck 69,168 Thalern entsprechen!

Aber, so sehr auch Athen in jeder Beziehung an der Spitze des nationalen Aufschwunges stand, doch war es nicht allein in Athen, wo dieser Geist eines gewaltigen und ausgedehnten Kunstschaffens sich regte; Ol. 81, (456) trugen die Athener auf gemeinsame Erneuerung der von den Barbaren zerstörten Nationalheiligthümer an, und überall in Hellas, in der Peloponnes, in Kleinasien erhoben sich prachtvolle neue Heiligthümer, theils an der Stelle älterer, theils von ganz neuer Gründung, so daß fast alle Haupttempel Griechenlands eben dieser Periode angehören, deren Plastik den Gegenstand unserer folgenden näheren Betrachtung bilden wird; und zwar ist diese massenhafte Baulust in Griechenland nicht nur an sich, sondern auch für die anderen bildenden Künste von so besonders hervorragender Bedeutung, weil die Architektur, wie sie überhaupt der Hilfe der Schwesterkünste schwer entrathen kann, in dieser großartig aus dem Großen schaffenden Zeit am wenigsten geneigt war, auf die Mitwirkung der Plastik und Malerei zu verzichten und sich mit ihren bescheideneren Mitteln zur Ausschmückung ihrer Monumente zu begnügen. In Folge dessen ist die Plastik in dieser Zeit überwiegend, fast ausschliesslich mit öffentlichen Aufgaben beschäftigt; und wenn man nun nicht vergißt, daß zu jeder Zeit die Verwendung der Kunst zu großen öffentlichen Aufgaben derselben eine gewisse Großartigkeit, einen Geist des Monumentalen verleiht, so wird man ermessen, wie weit es die bildende Kunst dieser an sich großartig angelegten Zeit steigern mußte, wenn ihr wesentlich nur erhabene, monumentale, öffentliche Aufgaben wurden. Blicken wir demgemäß wohin wir wollen, es tritt uns plötzlich überall eine Fülle der Entwickelungen, ein Glanz der Leistungen, eine Erhabenheit der Schöpfungen der Kunst entgegen, welche wir vergebens in irgend einer Periode alter und neuer Kunstgeschichte wieder suchen würden, eine Fülle, ein Glanz und eine Erhabenheit, vor welcher selbst die Zeit Leos X. und Rafaels zuzückstehen muß, wenn man das Verhält-

niß der Kräfte zu dem Gewirkten erwägt. Unsere Aufgabe aber ist es nicht, diese Herrlichkeit in volltönenden Phrasen zu preisen und uns an solchen zu einer unklaren Bewunderung emporzuschwindeln, sondern in dieser Fülle Weg und Steg zu suchen und durch ein genaues Studium der uns gebliebenen Reste im Einzelnen unser Gemüth zu stärken, daß es das Bild des Ganzen erfassen und ertragen lerne, um von ihm erhoben anstatt erdrückt zu werden.

ERSTE ABTHEILUNG.

ATHEN.

ERSTES CAPITEL.

Phidias' Leben und Werke [1]).

Phidias war des Charmides Sohn, von Athen. Sein Geburtsjahr ist uns nicht überliefert und läßt sich aus einigen Daten aus des Künstlers Leben nur ungefähr, jedoch mit Wahrscheinlichkeit auf Ol. 70, (500) berechnen, so daß er die Schlacht von Marathon als Knabe von 10 Jahren, diejenige von Salamis als 20jähriger Jüngling erlebte, und daß die Zeit der großen Thaten, der begeisterten Erhebung, der genialen Entwickelung Athens in die Periode von Phidias' erregbarer, frisch aufblühender Jugend fällt, und man gewiß mit Recht ihn als den Sohn dieser großen Zeit bezeichen kann. Sein erster einheimischer Lehrer, bei welchem der Knabe und Jüngling das Handwerksmäßige und Technische seiner Kunst gelernt haben wird, war Hegias (s. oben S. 115); als zweiter und bedeutenderer Meister des jungen Phidias aber erscheint der große Ageladas von Argos, und zwar ist es nicht unwahrscheinlich, daß dieser damals nach Athen kam, als der Wiederaufbau der Stadt im großen Stile begann und die versprochene Abgabenfreiheit Künstler von nah und fern herbeilockte. Dies ist Ol. 75, 4 (476) gewesen und würde in Phidias' vier und zwanzigstes Jahr fallen, also in eine Zeit, wo der junge Genius sich am allergeneigtesten fühlen mußte, die Lehre eines berühmten fremden Meister auszubeuten. Wie dem aber auch immer gewesen sei, einige Jahre mag Phidias Ageladas' Unterricht genossen haben, ehe er als selbständiger Künstler und Meister auftrat, und ehe er die ersten öffentlichen Aufträge erhielt. Es ist nicht der leiseste Grund vorhanden, den Beginn der selbständigen Thätigkeit des Phidias bereits in sein zwanzigstes Jahr zu verlegen, vielmehr ist es wahrscheinlich, daß Phidias nicht vor seinem 28. bis 30. Jahre die erste öffentliche Aufgabe löste, so daß sein Auftreten so ziemlich mit dem Beginne der Verwaltung Kimons (Ol. 77, 2; 471) zusammenfallen dürfte. Diese Verwaltung Kimons stellt zugleich die erste Hauptperiode der Künstlerwirksamkeit des Phidias dar; in diese Jugendperiode des Meisters fallen außer vielleicht manchen Werken, deren Datum wir

nicht berechnen können, von seinen öffentlichen Arbeiten diejenigen, die eine Beziehung zu den Perserkriegen haben, so eine zum Andenken an die Schlacht von Marathon in Delphi geweihte Erzgruppe, in deren Mitte der Held von Marathon, Miltiades stand, so die zur Erinnerung der Perserbesiegung auf der Burg von Athen aufgestellte kolossale Athene von Erz, so die Athene in Plataeae, das Weihgeschenk aus dem Ehrenlohn der Plataeer, wegen ihrer ausgezeichneten Leistungen in der Schlacht bei ihrer Vaterstadt.

Die zweite Periode des Phidias, sein Mannesalter bis zum Greisenalter fällt mit Perikles' Verwaltung zusammen, und umfaßt bei weitem die meisten, so wie die berühmtesten Werke des Meisters, so namentlich die Ol. 85, 3 (437) etwa in Phidias' 62. Jahre vollendete und geweihte Athene Parthenos in Athen und den etwas später geschaffenen Zeus in Olympia.

Von den sonstigen Lebensumständen des großen Künstlers ist uns Nichts bekannt, seine Werke bezeugen den Werth dieses Lebens. Nur über das Ende des Meisters besitzen wir zwei, und zwar einander widersprechende Berichte, zwischen denen nicht vermittelt, sondern nur gewählt werden kann.

Plutarch im Leben des Perikles Cap. 31 erzählt, daß die Gegner des Perikles in der Zeit kurz vor dem Ausbruche des peloponnesischen Kriegs sich zwar an ihn selbst nicht wagten, wohl aber durch Angriffe auf Aspasia, Anaxagoras und Phidias ihn beim Volke zu verdächtigen suchten. Gegen Phidias hätten sie einen seiner Arbeiter, Menon, auszusagen vermocht, daß er von dem für das goldelfenbeinerne Athenebild im Parthenon ihm übergebenen Golde viel unterschlagen habe. Obgleich diese Beschuldigung durch Wägung des Goldschmucks, der, wie schon bemerkt, abgenommen werden konnte, leicht als Verleumdung erwiesen worden sei, so habe man dennoch den Künstler, weil er sein und des Perikles Bild in der Amazonenschlacht, die auf dem Schilde dargestellt war, angebracht hatte (s. unten), in's Gefängniß geworfen und hier sei er gestorben, entweder in Folge von Krankheit oder von Gift, das ihm die Feinde des Perikles beigebracht, um diesen des heimlichen Mordes zeihen zu können. Die zweite Erzählung (in den Scholien zu Aristophanes' „Frieden" Vs. 605) ist, daß Phidias in Folge seines Processes flüchtig nach Elis gekommen sei, dort den Zeus gefertigt habe, hier dann wieder der Unterschlagung von Gold geziehen worden sei und so den Tod gefunden habe.

So ausführlich und scheinbar genau nun auch die erstere dieser Erzählungen ist, der man bisher fast ohne Ausnahme gefolgt ist, so hat doch neuerdings Sauppe (s. Note 1) in der überzeugendsten Weise dargethan, daß sie an Schwierigkeiten leidet und mit sonst bekannten Umständen, schon chronologisch, im Widerspruch steht, während die zweite, aus den besten Quellen geflossen, alle Zeichen der Glaubwürdigkeit an sich trägt, mit anderen Umständen in Übereinstimmung ist, also vorgezogen werden muß, wobei nur das Eine als möglicherweise zweifelhaft erscheinen kann, ob wirklich Phidias auch in Elis wegen Unterschleifs der Proceß gemacht worden; womit übrigens natürlich noch gar nicht bewiesen wäre, daß er ihm mit Recht gemacht worden ist. Sicher ist nur das Eine, daß Phidias in Olympia (Elis), wohin ihn mehre seiner trefflichsten Schüler und Genossen begleiteten, mit allen Ehren empfangen und auch dadurch ausgezeichnet wurde, daß man ihm erlaubte, auf die Basis seines Zeus die metrische Inschrift zu setzen [2]):

„Phidias, Charmides' Sohn, der Athener hat ihn gebildet",

während man noch zu Pausanias' Zeit die Werkstatt zeigte, wo das Wunderwerk geschaffen worden, und Phidias' Nachkommen, die also wenigstens zum Theil in Elis blieben, das Ehrenamt der Beaufsichtigung, Reinigung und Instandhaltung derselben (als Phaedrynten oder Phaedynten) erhielten.

Wenden wir uns zu Phidias' Werken, so haben wir zu beklagen, daß uns von den meisten derselben nur der Gegenstand oder ganz kurze Beschreibungen überliefert sind, über welche Conjecturen zu spinnen schwerlich am Orte sein würde. Es müssen also über die Mehrzahl kurze Andeutungen genügen und sollen nur diejenigen eingänglicher behandelt werden, über welche wenigstens etwas Genaueres sei es feststeht, sei es sich erschließen läßt.

Von den Werken der ersten Periode sind schon oben einige genannt. Etwas näher haben wir bei der Erzgruppe in Delphi [3]) vom Zehnten der marathonischen Beute zu verweilen. Nach Pausanias' Beschreibung bestand dieselbe aus dreizehn ursprünglich zusammengehörigen und drei später hinzugefügten Figuren, gegen welche aber drei ursprüngliche verloren gegangen zu sein scheinen. Den Mittelpunkt der ganzen Gruppe bildete Miltiades zwischen Athene und Apollon, der Landesgöttin und dem Gotte, unter dessen besonderer Mitwirkung der marathonische Sieg erkämpft wurde. An diese Mittelgruppe reihten sich die Stammheroen der zehn Phylen, von denen Pausanias aber nur sieben nennt, sowie die Heroen Theseus, der Mitstreiter von Marathon, Kodros, das berühmte Vorbild patriotischer Aufopferung und Phileas, der Stammvater des Miltiades. Die von Pausanias nicht genannten Phylenheroen, Aias, Oineus und Hippothoon, können nicht gefehlt haben, am wenigsten Aias, aus dessen Geschlechte Miltiades stammte, dem das Denkmal galt, und Kimon, unter dem es gemacht wurde; ob sie beseitigt wurden als man in makedonischer Zeit die Könige Antigonos, Demetrios und Ptolemaeos als neue Phylenheroen nachsandte oder, was wahrscheinlicher ist, bei einem uns unbekannten Anlaß, wie manche andere Figuren aus Erzgruppen, abhanden kamen, ist ungewiß. Das ganze Werk aber, wie es ursprünglich sich abrundete, ist überaus sinnvoll componirt, dennoch aber waltet in ihm sichtbarer als in irgend einem anderen Werke des Phidias der Geist der älteren Kunst, erinnert diese Gruppe lebhaft an jene früher angeführte des Aristomedon von Argos (oben S. 105), bei der schon auf diese von Phidias verwiesen wurde. Nur darf nicht vergessen werden, daß wir ähnliche nur ungleich figurenreichere Werke, ein Weihgeschenk der Lakedaemonier wegen des Sieges bei Aegospotamoi (Ol. 93, 4) und ein solches der Tegeaten wegen eines Sieges über die Lakedaemonier (Ol. 102, 4) in der spätern Kunstentwickelung wiederfinden. Von attischen Meistern aber kennen wir Ähnliches weder früher noch später, so daß man in diesem ersten Werke des Phidias die Schule des Ageladas vermuthen möchte, wie in den früheren Werken Rafaels Perugins Schule erkennbar ist.

Von der Athene Areia zu Plataeae ist nur zu bemerken, daß sie ein kolossales mit Gold bekleidetes Holzbild war, an dem das Nackte aus Marmor anstatt aus Elfenbein bestand, und daß der auf dieses Bild und seinen Tempel verwendete Ehrensold der Plataeer 80 Talente also etwa 126,000 Thaler nach unserem Geldausdruck betrug. Eine vielleicht noch etwas früher geschaffene Athene für Pellene in Achaia von Gold und Elfenbein ist weiter nicht bekannt. Dagegen

wissen wir wenigstens etwas Näheres von der kolossalen ehernen Athene auf der Burg von Athen, die der moderne Sprachgebrauch sich gewöhnt hat ganz verkehrterweise als Athene Promachos (Vorkämpferin) zu bezeichnen, obwohl dieser Ausdruck nur bei einem einzigen sehr geringen Gewährsmann vorkommt, und offenbar über die Gestalt und Auffassung der Göttin nur irre führen kann. Es ist dies dasjenige Bild, von dem allgemein bekannt ist, daß man seinen Helmbusch und die Spitze seiner Lanze bereits glänzen sah, wenn man auf der Höhe von Cap Sunion gen Athen heranschiffte. Da nun nach den unten folgenden Münzen und hauptsächlich nach der Wiederauffindung der Trümmer des Fußgestells der Standort zwischen dem Erechtheion und den Propylaeen bekannt, und dadurch bewiesen ist, daß die Statue das 64 Fuß hohe Dach des Parthenon überragen mußte, um von der Höhe von Sunion aus gesehen werden zu können, so können wir ihre Höhe mit der Basis auf etwa 70 Fuß berechnen, während sie ohne die Basis unter 60′ betrug, weil diese Athene kleiner war als der 60′ hohe lysippische Zeus in Tarent. Für die Gestalt dieser Statue liegen mehre unter einander nicht übereinstimmende Münzdarstellungen vor, von denen zwei in Fig. 45 mit-

a. b.

Fig. 45. Attische Münzen mit Phidias' eherner Athene.

getheilt sind [4]). Die eine (a) in mehreren Exemplaren erhaltene, zeigt die Göttin mit aufgestützter, grade emporstehender Lanze und mit niedergesetztem, mit der rechten Hand gehaltenem Schilde [5]). Auf der anderen Münze (b), mit der nur noch ein Exemplar übereinstimmt, hat die Göttin den Schild am linken Arm erhoben. Bei einem dritten Typus, der in der Haltung der Lanze mit dem ersten wenigstens ungefähr übereinkommt, fehlt der Schild ganz. So schwer diese Verschiedenheit zu erklären ist, können wir sie doch nicht läugnen, und da wir uns für eine Vorstellung entscheiden müssen, geben wir um so unbedenklicher der ersteren den Vorzug, da wir wissen, daß etwa ein Menschenalter nach Phidias, nicht, wie Brunn annehmen möchte, in Phidias' Auftrage, Mys, nach Zeichnungen des Parrhasios auf dem Schilde eine Kentaurenschlacht und andere Gegenstände ciselirte. Dies hat keine oder wenigstens nur geringe Wahrscheinlichkeit, wenn der Schild, am Arme der Göttin erhoben, mit seinem untersten Rande schon mindestens 30 Fuß (nämlich gleich dem Betrage der Basis und einem Dritttheil der Gesammthöhe der Figur) hoch über dem Boden war; wahrscheinlich und sehr erklärlich wird die unverdächtig überlieferte Thatsache erst, wenn wir den Schild niedergesetzt, also mit seinem unteren Rande, höchstens 12 Fuss (d. h. um den höchsten Betrag der Basis) hoch über dem Boden denken. Denn in diesem Falle bot seine unverzierte große Fläche einem bedeutenden Künstler wie Mys den erwünschten Raum zur Anbringung seiner Arbeiten, welche hier vollkommen gesehen und genossen werden konnten.

Von den nichtdatirten Werken können wir höchstens nach allgemeinen Wahr-

scheinlichkeitsgründen einen marmornen Hermes in Theben in diese frühere Periode des Phidias ansetzen, weil er in der folgenden für die großen Arbeiten unter Perikles noch stärker in Anspruch genommen war; doch ist damit offenbar Nichts gewonnen, und so mag dies Datum dahingestellt und mögen die undatirten Werke undatirt bleiben.

Unter den Werken der zweiten Periode des Künstlers, oder aus der Zeit seiner vollendeten Reife ragen weit über alle andern hervor die beiden Goldelfenbeinkolosse der Athene Parthenos in Athen und des panhellenischen Zeus in Olympia.

Die Athene Parthenos [6]). Zahlreiche Nachbildungen der Statue in athenischen und außerathenischen Münztypen, in attischen Reliefen und in nicht wenigen Statuen verschiedener Museen, deren nach und nach immer mehre erkannt werden, vermitteln uns eine Anschauung von diesem Werke des Phidias von solcher Bestimmtheit und Genauigkeit, daß wir über die Gesammtcomposition nicht mehr und kaum noch über gewisse Einzelheiten des Beiwerks Zweifel hegen können: Eine besonders ausgezeichnete Stelle unter den Restaurationsmitteln nimmt eine im Jahre 1859 in Athen entdeckte Marmorstatuette ein, welche, freilich nur 34 cm. (ohne die Basis) hoch und noch unvollendet, durch mancherlei Umstände sich als eine directe Nachahmung zu erkennen giebt, an deren Treue wenigstens in allen Hauptsachen zu zweifeln kein Grund vorliegt. Indem wir dieses unschätzbare Monument in einer anspruchslosen Zeichnung (Fig. 46) mittheilen, ohne danach eine Restauration zu versuchen, die Anderen arg mißlungen ist und die einem modernen Künstler schwer gelingen möchte, muß es genügen, die aus ihm so gut wie aus den anderen Mitteln der Kritik

Fig. 46. Marmorstatuette der Parthenos.

genommenen Resultate in einer Gesammtschilderung der Statue zusammenzufassen.

Die Athene Parthenos, das Tempelbild in der Cella des Parthenon, vollendet und geweiht im Jahre Ol. 85. 3 (437), stellte die erhabene, jungfräuliche Schutzgöttin Athens in heiterer Majestät siegreichen Friedens dar. Die Göttin stand, mit dem rechten Fuß auftretend, den linken leicht zurückgestellt, ruhig aufrecht, bekleidet mit einem einfachen, lang bis auf die Füße herabwallenden aus Gold getriebenem Chiton ohne Obergewand, die Brust von der Aegis umhüllt, auf der das elfenbeinerne Medusenhaupt angebracht war. Der goldene enganliegende attische Helm, der ihr Haupt bedeckte, war in der Mitte mit einer rund ausgearbeiteten Sphinx, dem Sinnbilde unerforschlicher Götterweisheit, zu beiden Seiten mit Greifen in hohem Relief, den Sinnbildern göttlicher Wachsamkeit und Vorsehung, geschmückt. Der Schild war zur linken Seite der Göttin auf die Basis gestellt, und auf seinem Rande ruhte, ihn fassend, die linke Hand, welche zugleich die leicht an die Schulter gelehnte Lanze hielt, während sich unter dem Schilde halb geborgen und mit staunenswerthem Takt eben so angeordnet die heilige Erichthoniosschlange emporbäumte, auch diese, wie die Sphinx auf dem Helm Gegenstand kennerischer Bewunderung. So erschien die Göttin als die vollendet friedliche, welche ihre Waffen nicht zu unmittelbarem Gebrauche bereit hielt. Dieser Friede aber ist nicht derjenige der Schwäche, die sich des Kampfes scheut oder die dem Kampfe nicht gewachsen ist, sondern derjenige, welcher aus dem Kampfe und aus dem Siege über entgegenstehende Kräfte hervorgeht, der Friede der nicht mehr bestrittenen Herrschaft. Darauf deutet die sechs Fuß hohe Statue der Siegesgöttin, welche Athene auf der vorgestreckten rechten Hand trug, und die, das steht aus den Darstellungen der athenischen Münzen in Verbindung mit einem schriftlichen Zeugniß fest, ihr zugewandt, gleichsam wie begeistert ihr zufliegend, einen goldenen Kranz gegen sie erhob, sie als die allzeit Siegreiche zu bezeichnen. So nähert sich diese niketragende Athene, der Idee nach, der sieghaften Göttin (Athena Nike), deren am Aufgange der Akropolis stehendes Bild mit dem abgenommenen Helm in der einen, der Granate in der anderen Hand ebenfalls auf den aus Kampf und Sieg hervorgegangenen Frieden hindeutete.

Was aber die künstlerische Composition der Parthenosstatue anlangt, deren nackte Theile, also Gesicht, Arme und Füße von Elfenbein waren, während die Augensterne aus Edelsteinen, Gewandung und Waffen aus Gold bestanden, so scheint die ihr zum Grunde liegende Idee diese zu sein, daß die Göttin nach beendeten Kämpfen in ihr prachtvolles Haus in Athen zurückgekehrt, schon den Schild abgesetzt, also ihre Entwaffnung begonnen hatte, als Nike ihr begeistert zuflog, welche zu empfangen sie die Lanze in die linke Hand legt und die Rechte der Nike, sie aufnehmend entgegenstreckt. Unter ihrem Schilde aber birgt sich in Sicherheit die Erichthoniosschlange, das Symbol des erdgeborenen attischen Volkes. Wenn man, was die Ausführung anlangt, vor den neueren Entdeckungen an der Häufung der Attribute, Lanze, Schild und Schlange auf die linke Seite Anstoß genommen hatte, so ist jede Schwierigkeit durch die Monumente beseitigt, welche uns die Composition theils durch die Nike auf der Rechten, theils dadurch vollkommen ausgeglichen zeigen, daß die Hauptmasse der Figur und der Gewandung nach rechts fiel. Die imposante Großartigkeit und doch die wunderbare Einfach-

heit der ruhig und feierlich dastehenden Gestalt aber, die grade Bewegung genug hat, um von aller alten Steifheit frei zu sein, aber nicht zu viel, um den heiligen Ernst zu beeinträchtigen, der im Tempelbilde walten soll, diese schlichte Großartigkeit empfindet ein gebildetes Auge noch in dem in seinen Verhältnissen fast kolossal wirkenden Marmorfigürchen Fig. 46. — Nicht minder bewunderungswürdig aber als die ganze Statue war der Schmuck ihres Beiwerkes. Reiche Reliefcompositionen zierten den Schild, die hohen Sohlen und die Basis. Am Schilde waren auf der äußeren Fläche Amazonenkämpfe, auf der inneren die Kämpfe der Götter und der Giganten ciselirt. Von der Composition der Amazonomachie erhalten wir schon durch das kleine Relief auf dem Schilde des Marmorfigürchens wenigstens eine Ahnung; das günstige Schicksal hat eine zweite größere und deutlicher ausgeprägte Wiederholung an einem fragmentirten Schilde im britischen Museum (s. Fig. 47) auffinden lassen [7]), welche in den Hauptsachen mit demjenigen an dem Schilde

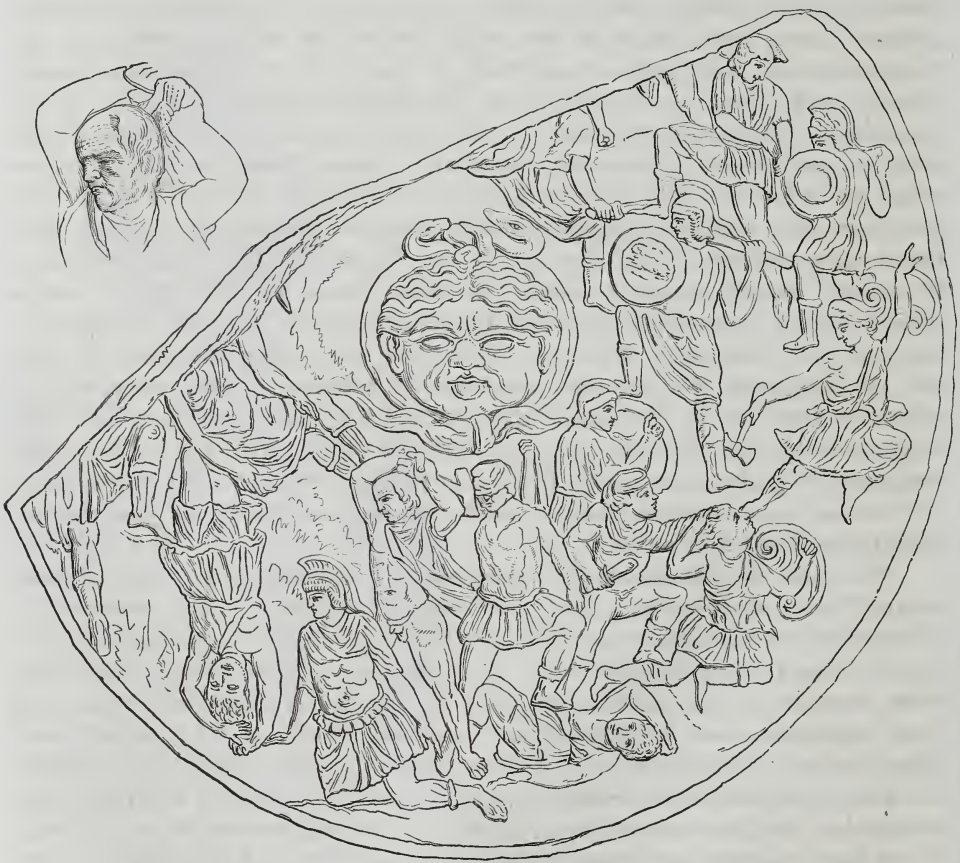


Fig. 47. Marmorner Schild im britischen Museum, Nachbildung von dem der Parthenos.

des Marmorfigürchens so weit übereinstimmt, daß wir glauben dürfen, wenigstens im Ganzen und Großen in beiden Reliefen verbürgte Nachahmung des Amazonenkampfes zu besitzen. Wir lernen aus ihnen zunächst, daß die Composition um ein Gorgonenhaupt in der Mitte geordnet, nicht ganz so friesartig nur um den

Rand umlief, wie man früher annahm, während man andererseits, wenn man nicht mit Plinius' Zeugniß (in intumescente ambitu parmae caelavit) in Widerspruch gerathen will, nicht behaupten darf, das Relief habe in dem Maße wie in Fig. 47 die ganze Fläche des Schildes bedeckt. Die Annahme eines, vielleicht von einem eigenen ornamentirten Rahmen umschlossenen leeren Raumes rings um das Medusenhaupt in der Mitte und der Anordnung des Reliefs in einem breiten, immer noch bedeutende Fläche bietenden Randstreifen dürfte in alle Wege die richtigste Vorstellung geben. Von besonderem Interesse ist es sodann, daß man in der einen Figur eines kahlköpfigen Kämpfers ein schwaches Nachbild jenes Selbstporträts des Meisters erkennen kann, dessen Anbringung nebst dem vielleicht auch noch erkennbaren des Perikles vielfach bezeugt, nach Plutarch (s. oben) Anlaß zur Anklage gegen Phidias wurde. Die Gigantenkämpfe an der inneren Schildseite dagegen können, schon der Handhaben des Schildes wegen, nur als ein Fries um den Rand umlaufend gedacht werden, und man wird schwerlich sehr weit fehl gehen, wenn man mehr als eine Darstellung dieses Gegenstandes an Trinkschalen[8]) zur Vergegenwärtigung der Composition benutzt, nur daß hierbei die aufrechte Stellung aller Figuren vorauszusetzen bleibt. Um den Rand der Sandalen zogen sich Kentaurenkämpfe, wie sie auch unter anderen Gegenständen die Metopen des Tempels schmückten, und an der Basis der Statue, wahrscheinlich nur an der vorderen Fläche, war die Geburt der Pandora, vielleicht ihre Bildung durch Hephaestos und Athene in Anwesenheit von zwanzig anderen Gottheiten dargestellt. Diese Basis mußte schon Ol. 95, (um 400) von Aristokles restaurirt werden, während die Statue selbst in unverletztem Zustande Jahrhunderte vor den erstaunten Blicken der Welt dastand[9]). Zwar will eine Nachricht, deren Spuren wir bei mehren Schriftstellern finden, wissen, der Tyrann Lachares habe Ol. 120 (296) bei seiner Flucht von Athen den ganzen abnehmbaren Goldschmuck des Bildes (welcher das gesammte Gewand in sich begriff) geraubt; da jedoch Pausanias, der unter den Antoninen reiste, mit Plinius in voller Übereinstimmung, die Statue als aus Gold und Elfenbein bestehend, beschreibt, so ist nicht glaublich, daß jener Raub sich wirklich auf das Gewand und sonstige Haupttheile erstreckt habe, vielmehr wahrscheinlich, daß er nur Beiwerke, wie den Kranz der Nike, der in den Schatzrechnungen allein aufgeführt wird, also abnehmbar war, und Anderes der Art betroffen habe. Denn an eine Restauration des Goldgewandes ist, abgesehen davon, daß wir über dieselbe schwerlich ohne Nachricht wären, schon deshalb nicht zu denken, weil Athen nach Ol. 120 sicher niemals zu solchem Zweck die erforderlichen Summen aufzuwenden hatte. Die letzte sichere Erwähnung der Parthenos fällt in das Jahr 375 nach Christus in die Regierungszeit der Kaiser Valentinian und Valens; wann und durch welche Schicksale sie zu Grunde gegangen sei, ist uns nicht bekannt, höchst unwahrscheinlich aber ein Bericht, welcher sie nach Constantinopel versetzt und dort noch im Anfange des 10. Jahrhunderts öffentlich aufgestellt gewesen sein läßt.

So hoch die diesem Bilde zum Grunde liegende Auffassung der Athene als der ewig sieghaften Schutzherrin des Landes und der Stadt sein mochte, und obgleich die vielen directen und indirecten Nachbildungen derselben zeigen, einen wie mächtigen Einfluß auf die Darstellung des kanonisch giltigen Typus der Göttin Phidias durch diese Statue gewann, dennoch ist mit derselben noch keineswegs

abgeschlossen, was er für die Durchbildung des Ideals der Athene gethan hat. Die Parthenos ist bereits die vierte Athenenstatue die wir von ihm kennen, ihr gesellen sich aber noch zwei, vielleicht drei weitere zu, und wenn wir in allen diesen Statuen je nach den in ihnen auszudrückenden Wesensseiten der Göttin mehr oder weniger starke Modificationen des Grundtypus vermuthen, so ist dafür zum Theil wenigstens bestimmter Anhalt vorhanden. Eine der stärksten dieser Modificationen bietet dasjenige Erzbild, welches nach den Lemniern (wahrscheinlich attischen Colonisten (Kleruchen) auf Lemnos) die es auf der Burg von Athen weihten, die lemnische Athene (Lemnia) hieß. Dieses war durch seine hohe Schönheit so ausgezeichnet, daß es von derselben seinen Beinamen erhielt, und stellte die Göttin wahrscheinlich unbehelmt dar. Gepriesen wird besonders der Umriß des Gesichts, die feine Bildung der Nase, die Zartheit der Wangen, auf welche sich auch die Phrase eines spätern Rhetors beziehen mag, welcher von zarter Röthe der Wangen dieser Statue redet, wobei an wirkliche Farbe gewiß nicht, sondern wahrscheinlich an eine besonders feine Flächenbehandlung zu denken ist, durch welche an zartgeröthete Wangen erinnert werden mochte. Dennoch dürfen wir uns in diesem Bilde schwerlich eine im eigentlichen Sinne weibliche, weiche Schönheit vorstellen, namentlich muß alles eigentlich Liebreizende des weiblichen Antlitzes, das einer Athene schlechthin nicht zukommt, hinweggedacht werden. Ein neuerlich angestellter Versuch, einen Marmorkopf in der Sammlung des Herzogs von Alba in Madrid auf die Lemnia des Phidias zurückzuführen wird, wie auch von anderen Seiten bereits ausgesprochen worden ist, als gänzlich verfehlt gelten müssen [10]). — Das sechste Athenabild des Phidias (aus Erz, von Aemilius Paulus nach Rom versetzt) und ein unsicheres siebentes, welches Phidias im Wettstreite mit seinem Schüler Alkamenes verfertigt haben soll, sind uns näher nicht bekannt.

Wie gewaltig sich der Genius des Phidias aber auch in den Idealbildern der Athene offenbart hatte, so sollte derselbe doch noch ein Werk schaffen, welches die Athene so weit überragte, wie der ihm zum Grunde liegende Gedanke eines einheitlichen griechischen Nationalgottes und Götterkönigs die Idee einer attischen Landesgöttin und der Göttin der Weisheit und Kraft überragt. Dies Werk war der panhellenische Zeus in seinem Tempel in Olympia, welchen wir angesichts der wunderbar enthusiastischen, zum Theil überaus tief empfundenen Lobsprüche der Alten, wie sie ähnlich sich bei keinem Werke wiederholen, kaum anstehn dürfen, als die höchste Hervorbringung der ganzen plastischen Kunst der Griechen anzusprechen. So zahlreich aber die auf den Zeus in Olympia bezüglichen Stellen alter Schriftsteller sind, zu einer klaren und vollständigen Restauration bieten sie uns leider eine keineswegs genügende Grundlage, und während die monumentalen Mittel zur Veranschaulichung und Reconstruction der Parthenos in neuerer Zeit so reichlich aufgefunden worden, sind wir für den Zeus auf die allerbescheidensten kritischen Hilfsmittel beschränkt, welche obendrein gegen mannigfach verkehrte Vorstellungen erst haben durchgesetzt werden müssen. Eine irrige Ansicht über die zwingende Macht des vollendeten Idealtypus sowohl des Zeus wie anderer Götter, welche außer Acht ließ, daß die großen Vorbilder eines Phidias, Polyklet und anderer Künstler in Zeiten entstanden, wo die schöpferische Kraft der griechischen Kunst wenigstens noch ein Jahrhundert lang in voller Blüthe stand und, weit entfernt von bloßer Nachahmung, im Weiterbilden und Umgestalten gegebener

und erreichter Typen unermüdlich war, und welche deshalb nur allzuschnell bereit war, das was wir in den erhaltenen Bildwerken den kanonischen Typus oder das normale Ideal nennen, ohne Weiteres an das berühmteste Vorbild anzuknüpfen oder ohne Mittelglieder von ihm abzuleiten, diese irrige Ansicht, welche erst in neuester Zeit sich zu berichtigen beginnt, hat für den Zeustypus dahin geführt, daß man das von Phidias geschaffene Ideal in einer Reihe von Büsten und Statuen zu erkennen meinte, welche ganz gewiß Elemente des phidias'schen Zeus in sich enthalten, aber umgewandelt und mit Zuthaten versehen, zum Theil von ihnen entstellt durch die Arbeiten einer ganzen Reihe von Jahrhunderten. In welchem Grade abgeleiteter Verwandtschaft zum Zeus des Phidias diese späten Werke stehn, die Einflüsse welcher Künstler neben dem des Phidias auf das Zeusideal gewirkt haben, das wir nach dem Bestande unserer statuarischen und der meisten anderen Monumente allerdings das normale oder kanonische nennen müssen, das bildet eine noch offene Frage, über welche das letzte Wort wohl noch lange nicht gesprochen ist; außer aller Frage aber sollte sein, daß wir in keiner der auf uns gekommenen Büsten des Zeus eine reine Nachbildung des Zeus des Phidias besitzen, und daß die erhaltenen Statuen der Statue in Olympia noch ungleich ferner stehn, am fernsten der in der That schlechte verospische Zeus im Vatican, den man bis in die Neuzeit als das beste Mittel zur Vergegenwärtigung des phidias'schen Werkes betrachtet hat. Daß wir dies jetzt wissen, daß wir anders als bisher von dem Zeus in Olympia zu denken gelernt haben, das verdanken wir der Auffindung oder Wiederauffindung zweier unter Hadrian in Elis geprägter Münzen [11]), welche, die eine mit der ganzen Statue, die andere mit dem Kopfe des Gottes, in der That unser einziges authentisches Material zur monumentalen Vergegenwärtigung von Phidias' Werk bilden. Sie sind es, welche Fig. 48 a. b. darstellt [12]). Je geringfügiger aber diese Hilfsmittel sind, desto dringender wird unsere Pflicht, dieselben genau zu studiren und diese unschätzbaren Zeugnisse bis ins Einzelne hinein zu prüfen. Zu einer Darlegung der ganzen Untersuchung wie in den in Anm. 11 genannten Aufsätzen aber ist hier nicht Raum, und so muß es für den Zeus wie für die Parthenos genügen die gewonnenen Resultate zusammen zu stellen. Aus den wenigen Schriftzeugnissen aber, welche positive Schilderung enthalten und aus den Münzen ergiebt sich Folgendes für den Zeus des Phidias.

Der Gott war thronend gebildet und zwar mit dem Thronsitz und der als flache Stufe zu denkenden Basis etwa 42′ hoch, erschien aber vermöge der Imposanz der Gestalt viel größer. Das adlerbekrönte, von Metallen buntglänzende d. h. am wahrscheinlichsten mit Buckeln verschiedenen Metalls beschlagene Scepter ruhte niedrig gefaßt und wie ein Richterstab anspruchslos vorn niedergesetzt in der Linken; die Rechte trug, wie die der Parthenos, eine Siegesgöttin, die, wie bei der Parthenos, dem Gotte zugewendet war und eine Taenie gegen ihn ausbreitete, nicht um ihn mit derselben zu schmücken, denn er war bereits bekränzt, sondern als ein bildlicher Ausdruck für den Gedanken, daß sein der Sieg und die Siegsvollendung sei, oder für einen Glaubenssatz wie der: dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Die nackten Theile des Zeus, wesentlich sein Oberkörper, wie die der Nike waren von Elfenbein, der weite Mantel, welcher des Gottes linke Schulter nebst dem Arme bedeckte und den unteren Theil seines Körpers umhüllte, war von buntfarbig emaillirten Golde,

Fig. 48. Eleïsche Münzen mit dem Zeus des Phidias.

von Golde auch die Sohlen und die Locken des Hauptes, in denen grün emaillirt der Oelkranz als der olympische Siegespreis lag. So saß er da, nicht als der blitzbewehrte Herscher im Donnergewölk, sondern in ruhiger Siegesvollendung und in heiterem Ernste „friedselig und ganz milde als der Aufseher über das befriedete und einträchtige Griechenland“ (Dio Chrysost.) Vor seinen Füßen saßen die olympischen Preisrichter und vor seinem Angesicht erhielten die Athleten den Siegerkranz von Öllaub. Nach einem oft wiederholten Berichte hatte der Meister als sein Vorbild die homerischen Verse der Ilias angegeben, in denen Zeus der Thetis auf ihre Bitte, Achill zu verherrlichen, Gewährung zuwinkt, und in denen es heißt:

> Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion
> Und die ambrosischen Locken des Königs walleten vorwärts
> Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höhn des Olympos.

Mag nun Phidias selbst diese Verse als sein Vorbild genannt haben oder nicht, den Gott, welchen diese Verse, in der erhabensten Majestät und Gewalt und dennoch in huldreicher, milder Stimmung in unübertrefflicher Weise malen, erkannte man in der Statue des Phidias wieder, und zwar nicht blos Griechen, sondern auch kältere Römer, wie Aemilius Paulus, der von diesem Anblick tief ergriffen dem olympischen Gott ein Opfer bringen ließ, wie es nur der capitolinische Juppiter, der höchste Gott der römischen Staatsreligion zu empfangen hatte.

Der gewaltige Eindruck der Person des Gottes wurde gesteigert und ergänzt durch den Thron [13]), selbst ein bedeutendes Werk der Architektonik, der nicht nur überaus reich, sondern eben so sinnvoll mit plastischem und malerischem Bilderschmuck verziert war. Derselbe stand auf vier pfeilerartigen Füßen, denen im Inneren zur Stütze des Sitzbrettes, auf dem die ganze Last ruhte, noch Säulen in gleicher Zahl entsprachen. Die vier Pfeilerfüße waren auf halber Höhe durch Querbalken verbunden, unterhalb welcher der Thron durch wandartige Schranken geschlossen war, die wir uns als übergehängte Teppiche zu denken haben. Von diesen Schranken war die nach vorn zu gewandte nur dunkelblau angestrichen,

um einen ruhigen Hintergrund für den goldenen Mantel und die Füße des Gottes zu bilden; diejenigen nach den Seiten und nach hinten dagegen waren von Phidias' Neffen, dem Maler Panaenos mit Figurencompositionen bemalt. Auf diesen Schranken also ruhten die Querbalken der Pfeilerfüße wie eine Borde oder wie ein friesartig ornamentirter Abschluß, und auf diesem Friesbalken standen vorn zu beiden Seiten der schmal zusammengestellten Füße des Gottes je vier Statuen, in denen die acht von Alters her in Olympia gebräuchlichen Kampfarten dargestellt waren. Eine dieser Statuen war das Porträt eines schönen eleïschen Jünglings Pantarkes, den Phidias geliebt hatte. Die drei übrigen Seiten des Friesbalkens waren mit einer Darstellung des Kampfes der Griechen unter Herakles und Theseus gegen die Amazonen, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach nicht in Relief, sondern in Rundbildern, deren je 9—10 auf jede Seite kamen, geschmückt, während an den Pfeilerfüßen selbst in der unteren Hälfte nach außen, da wo die Schranken nicht anstießen, je zwei, in der oberen je vier Siegesgöttinnen wie im Reigen den Fuß umschwebend dargestellt waren. Oberhalb dieser Siegesgöttinnen deren Mehrzahl ähnlichen Sinn hat, wie die Engelsglorie um den in Wolken erscheinenden Gott der Bibel, verbanden abermals Querbalken, als die Schwingen des Sitzbrettes, die Pfeilerfüße des Thrones, und an diesen friesartigen Balken waren je rechts und links in Relief die von Apollon und Artemis erschossenen Kinder der Niobe dargestellt, Compositionen, die möglicherweise mehr als einem der erhaltenen Niobidenreliefe zum Grunde liegen, indem diese nur in einzelnen Figuren der berühmten Statuengruppe von Skopas oder Praxiteles entsprechen. Diese Reliefe aber predigten den Satz, daß der Mensch sich gegen die Gottheit nicht überheben solle, daß den Übermüthigen der Götter Rache treffe, so wie auch Jahve „sein Schwerdt gezückt hat und seinen Bogen gespannt, und zielet". Ferner hatte der Thron Armlehnen, und diese waren nach vorn durch Sphinxe gestützt, welche angeblich geraubte Thebanerknaben unter sich hielten. Doch werden diese Sphinxe schwerlich in der That die thebische Sphinx angehn; vielmehr werden sie als die bekannten Symbole des unerforschlichen Rathschlusses der Gottheit aufzufassen sein, die da Herr ist über Leben und Tod, und die Jünglinge unter ihnen zeigen, wie „mitten in dem Leben wir vom Tod umfangen" sind. Diesen Zeichen ernster Mahnung zur Gottesfurcht gegenüber fehlte es nun aber nicht an Zeichen der Huld und Gnade. Die bis zur Höhe des Hauptes des Zeus emporragende Rückenlehne war zu oberst mit den Gruppen der Horen und Chariten bekrönt, also den Göttinnen der Jahreszeiten, deren segenvollen Wechsel Zeus regiert, und denen der Anmuth des Lenzes und der Jugend, seinen Töchtern, welche er aus seiner himmlischen Heiterkeit den Sterblichen herabsendet. Die Füße des Schemels waren durch liegende Löwen dargestellt, und seinen Rand schmückte eine Amazonenschlacht des Theseus. An der Basis endlich, welche wir uns, wie schon gesagt, als eine breite niedrige Stufe denken müssen, über welche der Gott bequem würde haben herabschreiten können, war die Geburt der Aphrodite, der Göttin alles Holden und Schönen aus dem Meere und ihre Begrüßung durch die olympischen Götter gebildet, während zu beiden Seiten wie im Ostgiebel des Parthenon hier die Mondgöttin hinab, dort der Sonnengott emportauchte, um anzuzeigen, daß mit der Geburt einer neuen Gottheit ein neuer himmlischer Tag beginne. Wahrlich eine Welt von Kunst und eine Welt von Ideen war allein dieser Thron mit seinen Statuen, Reliefen und Malereien!

Wenn im Vorstehenden zusammengestellt ist, was uns eine concrete Vorstellung vom Zeus des Phidias zu vermitteln im Stande ist, so dürfen wir auch an den Aussprüchen der Alten oder wenigstens den schönsten derselben nicht ganz vorübergehn, welche von dem geistigen Eindruck dieses einzigen Kunstwerkes Zeugniß ablegen. Was ein Epigramm ausspricht:

Dir sein Bild zu enthüllen kam Zeus hernieder zur Erde,
Oder du schautest den Gott, Phidias, selbst im Olymp;

diese Überzeugung von der vollendeten Abbildlichkeit wiederholt sich in mehr als einem Ausspruch, so wenn Plotin sagt: Phidias habe im Geiste erfaßt, wie Zeus gestaltet sein würde, wenn er uns von Angesicht zu Angesicht sich offenbaren möchte, oder Dio: Niemand der Phidias' Zeus gesehen, kann sich leicht eine andere Vorstellung von dem Gotte machen u. dgl. m. Vielleicht am rührendsten tritt uns diese Überzeugung in der von Pausanias berichteten Anekdote entgegen: als Phidias nach Vollendung seines Werkes dasselbe überschaute, habe er den Gott um ein Zeichen angefleht, ob er mit des Künstlers Arbeit zufrieden sei, Zeus aber habe in einem durch das offene Tempeldach herniederfahrenden Blitze dies erbetene Zeichen gegeben. Eine schwarze Marmorplatte im weißen Fußboden des Tempels und eine vergoldete Urne auf ihr bezeichnete die Stelle, wo der Blitz eingeschlagen, und erinnerte die Nachwelt daran, daß der Gott selbst sein Abbild auf Erden anerkannt habe. Als eine neue plastische Offenbarung, durch welche Phidias der bestehenden Religion ein neues Moment hinzugefügt habe, preist Quintilian den Zeus; geht nach Olympia, sagt Epiktet, auf daß ihr den Zeus schauet und achtet es ein Unglück ihn nicht gesehn zu haben! Aber wohl keiner hat schöner von dem Eindruck des Bildes geredet, als Dio Chrysostomus in den Worten: „welcher Mensch aber schwer belastet wäre in seiner Seele, von vielen Sorgen und Schmerzen heimgesucht, wie sie das Menschenleben bietet, so daß er selbst vom süßen Schlummer nicht mehr erquickt würde, von dem glaube ich, daß wenn er diesem Bilde gegenübersteht, er Alles vergessen wird, was es im Menschendasein Schweres und Furchtbares giebt, so hast du, Phidias, dein Werk ersonnen und ausgeführt, solches Licht und solche Anmuth ist in dieser Kunst."

Über die späteren Schicksale des Zeusbildes nur kurz noch Folgendes. Trotz sorgfältiger Pflege und Wartung ging kaum 60 Jahre nach der Aufstellung das Elfenbein aus den Fugen, und es drohte eine Zerstörung des Kolosses, welcher der messenische Künstler Damophon durch eine geschickte und dauerhafte Reparatur vorbeugte. So blieb der Zeus, soviel wir wissen, in seiner ganzen Herrlichkeit bis zum Jahre 408 nach Christus, wo unter Theodosius' II. Regierung der Tempel niederbrannte und die olympischen Spiele aufhörten. Daß das Bild den Tempelbrand überstanden habe, ist ohne den leisesten Schatten von Wahrscheinlichkeit. Ein byzantinischer Schriftsteller will allerdings wissen, dasselbe sei später in Constantinopel im Palaste des Lausos aufgestellt gewesen und daselbst im Jahre 475 beim Brande dieses Palastes zu Grunde gegangen; wir haben aber alle Ursache diese Nachricht für irrig, höchstens auf eine Nachbildung bezüglich zu halten, um so mehr als auch der Kaiser Caligula vergeblich versucht hatte, den Koloß aus Olympia wegzunehmen und nach Rom zu versetzen.

Über den Rest der Werke des Phidias müssen wir kurz sein, weil uns über sie alle näheren Angaben fehlen.

Der Zeit von des Meisters Aufenthalt im Olympia gehört ohne Zweifel eine in Elis als Tempelbild aufgestellte Aphrodite Urania von Gold und Elfenbein an, von der uns berichtet wird, daß sie den einen Fuß auf eine Schildkröte, angeblich das Sinnbild weiblicher Häuslichkeit, vielleicht richtiger das des Himmelsgewölbes, stellte, und die wir schon um des Materiales (Goldelfenbein) willen als wesentlich bekleidet denken müssen. Vielleicht, aber nicht sicher, haben wir in diese Periode auch die in Olympia aufgestellte Erzstatue eines sich die Siegerbinde umlegenden Knaben (nicht Pantarkes) zu rechnen, das einzige Menschenbild der Art, das man im späteren Alterthume von Phidias kannte. Ungewissen Datums ist ferner eine zweite Aphrodite Urania von Marmor in Athen, und eine dritte andere Aphrodite des Meisters, ebenfalls von Marmor, später in Rom, deren gewählte Schönheit gepriesen wird, nicht weniger eine im Wettstreite mit anderen Künstlern gefertigte Amazonenstatue, auf welche bei Polyklet, dem Sieger in diesem Wettstreite zurückzukommen sein wird. An ein paar undatirte Athenebilder ist schon oben erinnert worden; Werke des Meisters von unsicherer Bedeutung, solche die ihm nur zweifelhafter Weise gehören, endlich diejenigen, die ihm unzweifelhafter Weise unrichtig beigelegt sind, aufzuzählen ist hier nicht der Ort [14]); von Werken, die Phidias' Namen mit Unrecht tragen ist hier als ein auf uns gekommenes Monument nur der eine, bekanntlich mit der Inschrift „Opus Phidiae" versehene Koloß von Monte Cavallo zu erwähnen, der trotz Allem, was in neuerer Zeit darüber gesagt worden, eben so wenig erweislich oder auch nur wahrscheinlich Phidias wie der entsprechende andere Praxiteles angehört [15]). Ganz und gar verdächtig sind auch die Nachrichten, welche Phidias als Ciseleur hinstellen und ihm Dinge wie sehr naturwahr in Gold getriebene Fische u. dgl. beilegen; man wird gut thun einen derartigen Zug aus dem Bilde des Phidias, das er nicht bereichert, sondern trübt, zu streichen. Von Phidias' Wirksamkeit als Maler, welche in seiner Jugend, ehe er sich der Plastik zugewandt hat, gefallen sein soll, besitzen wir nur eine noch nicht aufgeklärte Notiz.

ZWEITES CAPITEL.

Technik und Kunstcharakter des Phidias.

Phidias ist in Beziehung auf die materielle Technik seiner Werke ein vielseitiger Künstler, jedoch scheint unter den von ihm bearbeiteten Materialien Marmor gegen Goldelfenbein und namentlich gegen Erz zurückzustehen, wenigstens verwendete er ihn seltener als zumal den letzteren Stoff. Auch wird ausdrücklich hohes Lob der Technik des Phidias bei den Alten nur in Beziehung auf die Erz- und auf die Elfenbeinbearbeitung ausgesprochen, während uns freilich andererseits die aus seiner Schule und Werkstatt stammenden Marmorwerke, namentlich die Giebel-

gruppen des Parthenon vor jeder Unterschätzung seiner Meisterschaft auf diesem Gebiete bewahren können.

Was aber die Bearbeitung des Elfenbeins anlangt, nennt Quintilian ihn ausdrücklich allen Nebenbuhlern überlegen und in mehren anderen Zeugnissen wird auf eben diese Technik ein besonderes Gewicht gelegt, und Phidias hat aus Elfenbein und Gold mehr und größere Werke geschaffen, als ein anderer Künstler Griechenlands, die Athene in Pellene, die Parthenos, den Zeus und die Aphrodite Urania in Elis. Nur Strabon sagt nach Besprechung der ebenfalls aus Goldelfenbein bestehenden Hera Polyklets, technisch seien dessen Werke die schönsten von allen, wenngleich sie an Größe und Pracht hinter den Arbeiten des Phidias zurückstehen. Auf ein ähnliches und zwar sehr genau abgewogenes Urteil stoßen wir in Betreff der Bearbeitung des Erzes, aus dem die überwiegende Mehrzahl der Werke des Phidias bestand, während uns die Verschiedenheit dieser Werke, die bekleidete und nackte Kolosse und daneben die feine Schönheit der lemnischen Athene umfassen, allein schon zeigen kann, in welchem Maße er auf diesem Gebiete Meister war. Das erwähnte Urteil (bei Plinius, aus Varro), welches mit einer Reihe anderer tief geschöpfter über Myron, Pythagoras und Lysipp in Verbindung steht [16]), rühmt Phidias einerseits als Erzgießer, andererseits als denjenigen, welcher die Kunst der „Toreutik" offenbart und nachgewiesen habe und stellt in beiden Richtungen Polyklet als den hin, der Phidias' Leistungen fortgebildet und auf den Gipfel gebracht habe. Was Erzguß sei, kann nicht zweifelhaft sein, „Toreutik" aber hat einen doppelten Sinn; das Wort bedeutet einmal, um es kurz zu sagen, Goldschmiedekunst, andererseits diejenige Ciselirung, welche an Erzgußwerken vorgenommen werden muß, um ihnen die letzte Vollendung zu geben. Da nun die Nachrichten über Phidias' Goldschmiedearbeiten im höchsten Grade verdächtig sind und Polyklet keine derartigen anfertigte, da ferner das ganze Urteil bei Plinius in dem Buche über den Erzguß steht, so kann nur von der zweiten Art der Toreutik, der Ciselirung der Gußwerke hier die Rede sein. Worin nun des Phidias besondere, nur von Polyklet überbotene Trefflichkeit in der Ciselirung seiner Erzwerke bestand, können wir ohne ein solches zu besitzen, natürlich nicht nachweisen und nur ahnen, wenn wir, worauf zurückgekommen werden soll, von der Sorgfalt der Formgebung lesen, die Phidias mit der Großheit der Erfindung zu verbinden wußte. Auch fehlt uns ein ausdrückliches Urteil über seine Verdienste in Betreff der Behandlung des Goldes an seinen Goldelfenbeinstatuen. Da aber das Gold an diesen Werken getrieben, nicht gegossen wurde, so mag das der Erztoreutik des Phidias gespendete Lob auch von seiner Bearbeitung des Goldes, ebenfalls auf kaltem und trockenem Wege, gelten, so verkehrter Weise auch die Darstellung dieser Kolosse im Ganzen mit dem Namen Toreutik belegt worden ist. Überhaupt fehlt uns eine zusammenhangende antike Darstellung der Technik, durch welche jene Goldelfenbeinkolosse hergestellt wurden, nur einzelne Angaben liegen vor, welche in seinem „Le Jupiter Olympien" betitelten Buche (Abschnitt 6) sinnreich combinirt, und aus denen ein durchaus wahrscheinliches Verfahren entwickelt zu haben das bleibende Verdienst des französischen Archaeologen Quatremère de Quincy ist. Nach den Auseinandersetzungen de Quincy's muß der Elfenbeinbearbeitung die Herstellung eines vollkommen genauen Thonmodells vorhergehn, welches in so viele kleine Theile zersägt wird, wie Elfenbein

platten zur Bedeckung der Oberfläche nöthig sind. Die Elephantenzähne lieferte der indische Handel Griechenland in bedeutender Größe und Vorzüglichkeit; diese wurden durch Zersägung in verschiedener Lage in möglichst große, dünne Platten zerlegt, bei deren Herstellung sofort auf die Dimensionen und Krümmungen der aus ihnen zu bildenden Theile Rücksicht genommen wurde, so daß man je nach Bedürfniß mehr runde Scheiben geringeren Durchmessers durch Querschnitte, oder mehr lange und schmale Platten durch Längenschnitte durch den Zahn gewann. Außerdem verstand man durch eine von Demokritos erfundene Methode der Kochung das Elfenbein zur Biegsamkeit zu erweichen und machte dadurch die Herstellung verhältnißmäßig noch größerer Platten aus dem oberen hohlen Ende des Elephantenzahns möglich. Waren diese vorbereitenden Arbeiten vollendet, so wurde zunächst der innerste Kern der Kolosse aus Holz nach den Regeln der Zimmerkunst erbaut, gleichsam das Gerippe der Statue geschaffen. Dieses Gerippe überkleidete man mit Thon, der in seiner Oberfläche genau aus der inneren Höhlung des ersten Thonmodells abgeformt wurde, der Art, daß dieses ursprüngliche Modell gleichsam die Haut über dem Fleische des Thonkerns darstellte. Diese Haut, um im Bilde zu bleiben, wurde nun aber nicht von Thon geformt, sondern diese galt es aus den Elfenbeinplatten herzustellen. Zu diesem Zwecke wurde jedes Stück des, wie oben angegeben, zersägten Thonmodells ganz genau in Elfenbein nachgebildet, und zwar, da das Elfenbein dem Meißel nicht weicht, durch Schaben und Feilen. Es galt die Elfenbeinplatten auf der inneren wie auf der äußeren Fläche den entsprechenden Theilen des Modells absolut gleich zu machen, weil sie nur dann wie eine Haut auf den aus dem Thonmodell geformten Kern der Statue paßten. Auf diesen Kern wurden sie sodann endlich an den entsprechenden Stellen aufgelegt und nachweisbar nur durch Leim aus Hausenblase befestigt, möglicherweise aber auch durch Aufstiftung und Verklammerung unter einander gegen das Weichen und Herabfallen gesichert. Eine schließliche Übergehung des ganzen Werks mit der Feile vollendete die Arbeit. Nach dem Gesagten wird ohne Weiteres einleuchten, wie die Erhaltung des ganzen Werkes wesentlich durch die Erhaltung des Holzgerippes bedingt war, und wie wichtig es erscheinen mußte, dieses Holzgerippe gegen ungünstige Einflüsse des Klimas zu schützen; denn eine Verwerfung der Balken im Innern hätte eine Zersprengung des Thonkerns und eine Zerreißung des Elfenbeins zur unausbleiblichen Folge gehabt. Ungünstigen Einflüssen des Klimas war aber der Zeus wie die Athene Parthenos unterworfen, diese durch die gar zu trockene Luft auf der Burg von Athen, jener durch die Feuchtigkeit der sumpfigen Niederung des Alpheios. Demnach suchte man jene zu große Dürre durch Anwendung von Wasser, die Einflüsse der Feuchtigkeit bei dem Zeus durch Anwendung von Öl aufzuheben. Über die Art, wie dies geschah, ist namentlich bei dem Zeus viel Rathens gewesen, und man hat wunderliche Ansichten ausgesprochen, so, der Zeus sei mit Öl übergossen worden, oder gar, man habe auf seiner Basis einen Ölgraben angebracht, um durch die Verdunstung des Öles den Zweck zu erreichen. Dergleichen bedarf keiner Widerlegung, vielmehr ist als das einleuchtend Richtige zu bezeichnen, was Schubart (Zeitschr. f. d. A. W. 1849. S. 108 f.) angiebt, daß nämlich das Holzgerippe mit einem künstlich verzweigten System von Röhren oder Canälen, gleichsam den Adern des Riesenkörpers durchbohrt gewesen sei, vermittelst deren das Holz mit Öl getränkt wurde, welches

durch einen Fuß oder durch den Schemel wieder abfließend von der Basis, durch einen Marmorrand auf derselben an weiterer Verbreitung verhindert, leicht wieder entfernt werden konnte.

Doch genug von diesem Äußerlichen der Werke des Phidias; richten wir unsere Blicke auf dasjenige, was der Künstler in diesen Materialien schuf und wie er es schuf.

Fassen wir zunächst die Gegenstände des Phidias in's Auge, so finden wir ihn so überwiegend als Götterbildner, daß alle übrigen Gegenstände gegen seine Götterstatuen fast verschwinden. Das Alterthum ist sich dieses Verhältnisses sehr wohl bewußt gewesen, wie denn Pausanias die Statue des Knaben mit der Siegerbinde in Olympia besonders deswegen bemerkenswerth nennt, da man nicht wisse, welches zweiten Menschen Bild Phidias gemacht hätte. Außer diesem Porträt und dem des Pantarkes am Throne des Zeus kennen wir in statuarischer Ausführung in der That auch nur noch das des Miltiades in Phidias' Jugendwerke, der delphischen Gruppe, welches schon kaum ein reines Porträt genannt werden kann, in Relief das des Perikles und des Meisters selbst, und wenn wir noch zwei „bekleidete Statuen", von denen Plinius berichtet, ohne sie näher zu bezeichnen, eben um dieses Umstandes willen für Darstellungen aus menschlichem Gebiet halten wollen, so ist damit unser Vorrath erschöpft. Auch die wenigen Heroen kommen kaum in Betracht, die delphische Gruppe ist sicher, die Amazone vielleicht Jugendarbeit. Betrachten wir nun aber die Reihe der Götterbilder näher, die Phidias schuf, so nimmt unter ihnen an Ruhm der Zeus die erste, und Athene, zugleich die am häufigsten gebildete Gottheit, die zweite Stelle ein. Dies sind ohne allen Zweifel, allerdings nebst Apollon, schon bei Homer die ernstesten erhabensten, gewaltigsten Gottheiten des griechischen Pantheon, diejenigen, deren Göttlichkeit durch den am meisten geistigen Cultus am höchsten gesteigert, am meisten dem absoluten Gottbegriff genähert war, zugleich diejenigen Gottheiten, welche grade damals das mächtig emporflammende Nationalgefühl in begeistertem Glauben an ihre allweise Lenkung der Weltgeschicke weit über das bunte, vermenschlichte Göttergewimmel erhoben hatte. Nächst Zeus und Athene, dem Regierer der Welt und der Vertreterin Athens an seinem Throne, finden wir Aphrodite am häufigsten von Phidias dargestellt. Aber nicht jene weiche, holdanlächelnde Kypris der homerischen Poesie, sondern die Urania, die himmlische, das heißt jene aus orientalischer Wurzel stammende große Göttin, die das weibliche Princip im Weltall bildet, und deren Abbild aus Phidias' Hand wohl in vollendeter Schönheit, aber sicherlich nicht ohne Ernst und erhabene Würde hervorging, so wenig wie seiner schönen lemnischen Athene der ernste Typus geistiger Hoheit fehlte. Außerdem stoßen wir nur noch zweimal auf Apollon, und zwar ist die Echtheit des einen, des s. g. Parnopiós (Heuschreckenabwehrer) zweifelhaft, und einmal auf Hermes, dessen Darstellung aber schwerlich Phidias unsterblich gemacht hätte, wie denn überhaupt diese jüngeren Göttertypen von weniger erhabener Idealität erst in einer späteren, subjectiveren Zeit kanonisch vollendet wurden.

Was uns dieser kurze Rückblick auf die Werke des Phidias lehrt, daß nämlich der Schwerpunkt seines Schaffens auf die Darstellung göttlicher Würde, Größe und Majestät falle, und daß er hierin alle Anderen weit überrage, das sprechen

die Alten selbst theils direct, theils in der Vergleichung des Phidias mit andern Künstlern vielfach aus.

Diese Richtung nun auf die Darstellung göttlicher Erhabenheit setzt das voraus, was wir als den Hauptcharakter phidias'scher Kunst hervorgehoben und mit Großheit, Würde, Ernst, Erhabenheit bezeichnet finden. Diese Großheit und Erhabenheit aber ist untrennbar verbunden mit dem, was wir als den Grundbegriff in Phidias' Kunstcharakter zu betrachten haben, der Idealität, demjenigen, was er sowohl zuerst in die Kunst einführt, wie er es am vollkommensten offenbart. Das Wort Ideal und Idealität wird vielfach gemißbraucht, und nicht allein im alltäglichen Leben in zu weitem Umfange angewendet, so daß wir hier einer scharfen Bestimmung seines Begriffes nicht ausweichen können, wenn wir das Wesen von Phidias' Kunst verstehn wollen. Das Ideal ist die in der Phantasie des schaffenden Künstlers lebendig gewordene Vorstellung von einer übersinnlichen Wesenheit, das plastische Idealbild die Verkörperung, oder gleichsam die Verwirklichung dieser Vorstellung auf der allein dasselbe in seinem Wesentlichen beruht, weshalb es den Gegensatz bildet zu der Darstellung des sinnlich Angeschauten, des erfahrungsmäßig Gegebenen oder aus diesem Abstrahirten, zu der Darstellung, welche die Griechen Nachahmung (μίμησις) nennen. Diesen Gegensatz des Idealbildes gegen jede Darstellung des erfahrungsmäßig Gegebenen oder aus diesem Abstrahirten, finden wir nicht übel ausgesprochen in einem Satze von Philostratos' Leben des Apollonios von Tyana (6, p. 118 Kays.), wo Apollonios auf den Vorwurf, den ein Aegypter gegen den Anthropomorphismus der griechischen Götterbilder erhebt, antwortet: dennoch sind diese durch die Phantasie erschaffen auf geistigere Weise als Nachahmungen (realistische und naturalistische Werke); denn durch die Phantasie bildet der Künstler, was er nicht gesehen hat, durch die Nachahmung das was er gesehen hat. Daß Plotin in Beziehung auf den Zeus Ähnliches ausspricht haben wir oben gesehen, und in etwas anderer Form begegnen wir demselben Gedanken auch bei Cicero (Orat. 2, 3) der von Phidias sagt: als dieser Meister seine Athene und seinen Zeus schuf, hat er nicht an irgend einem menschlichen Individuum seine Studien gemacht, und jene Werke nach dessen Ähnlichkeit gebildet, sondern in seinem eigenen Geiste wohnte ein Urbild der Schönheit, und dessen Ausdruck stellte er durch seine Kunst in der Materie dar.

Wenn aber nun das Ideal die Vorstellung eines Übersinnlichen ist, und wenn andererseits der bildende Künstler als die Mittel seiner Darstellung nur materielle Stoffe und rein körperliche, concrete Formen hat, wie, fragen wir, können im plastischen Idealbilde diese materiellen Mittel Träger, die concreten Körperformen Ausdruck des rein geistigen Inhalts sein? Die Antwort auf diese Frage ist in dem Geheimniß der Correlation von Geist und Körper, ihres Einsseins beim Menschen gegeben. Niemals kann ein Thierkörper idealisch gebildet, zum Träger und Ausdruck der Idee werden; es giebt keine Thieridee und also auch kein Thierideal, die Formen des thierischen Körpers können nur vollendet schön, nie idealisch sein, und deshalb hat auch keine Kunst ein Ideal, welche sich zur Vergegenwärtigung ihrer Ideen zu symbolischer Verwendung thierischer Formen flüchtet. Das Symbol ist die Stellvertretung eines Übersinnlichen durch ein Sinnliches, des Geistigen durch das Leibliche, das Ideal aber ist die Einheit des Übersinnlichen

und des Sinnlichen. Der Mensch ist dualistisch, geistig und leiblich; es kommt gar nicht darauf an, wie man sich diesen Dualismus denkt, hinwegläugnen kann ihn Niemand; beide Seiten aber, die geistige und die leibliche, stehen in untrennbarer Verbindung und bedingen einander. Sowie das Leibliche das Geistige in seiner Äußerung und Erscheinungsform bedingt, so wirkt andererseits das Geistige im Menschen auf seine leibliche Erscheinung, so drückt das Geistige dem Körper sein Gepräge auf. In der Wirklichkeit ist dieses freilich nur in durchaus relativer Weise der Fall, denn bei dem Individuum sind die geistigen Einflüsse auf den Körper erstens nie einfach und harmonisch, wie kein Individuum geistig harmonisch ist, sondern die geistigen Einflüsse auf das Körperliche sind vielfältig, oft widersprechend und einander zerstörend, und zweitens werden sie durch tausend Zufälligkeiten in ihrer Entwickelung getrübt und gehemmt, und durch die physischen Einflüsse gekreuzt oder aufgehoben. Deswegen hat es nie einen Menschen gegeben und kann nie einen geben, dessen Körperformen das reine Resultat und Gepräge des Geistigen sind; die Ansätze davon aber und die Keime und Anläufe dazu sind in jedem Individuum, und je bedeutender das geistige Individuum ist, um so weiter sind diese Keime entwickelt, um so vollkommener sind die Formen, der Ausdruck des Geistigen. Hierin liegt die Lösung des Räthsels der Verkörperung des Ideals im Idealbilde; an diese Thatsache knüpft der Idealbildner an. Denn es waren die griechischen Götter auf der Stufe ihrer höchsten religiösen Entwickelung im Glauben der Nation geistige Wesen von vollendet harmonischem Charakter oder wenigstens mit Charakterzügen ausgestattet, welche sich unter einander nicht widersprachen, durchkreuzten und aufhoben wie beim Menschen, sondern welche ein harmonisches Ganze bildeten. Zugleich aber, da des Menschen höchstes Denken der Mensch ist, waren die griechischen Götter bestimmte über das Menschliche gesteigerte, dennoch aus dem Menschlichen abgeleitete Individuen, und deshalb in ihrer geistigen Wesenheit in menschlichen Formen, und nur in solchen darstellbar. Der Weg aber, auf welchem diese Verkörperung der geistig göttlichen Wesen in menschlichen Formen vor sich geht, ist dieser, daß der Künstler beginnt mit einer Entfernung alles Zufälligen und Mangelhaften, welches den geistigen Typus im Individuum hemmt und trübt, daß er sodann die Körperformen nach Maßgabe des Charakteristischen auswählt, d. h. die Formen und Züge, in denen das geistige Gepräge am vollendetsten erscheint, und daß er endlich diese vollendet charakteristischen Formen nach dem Gesetze der Schönheit zu einem Ganzen verbindet, indem er die Extreme des Charakteristischen der Einzelzüge soweit abschleift, daß sie zu einer harmonischen Einheit sich verbinden; denn das Wesen des Idealbildes ist die Darstellung des harmonisch schönen Charakteristischen.

Dies Idealbilden also, und zwar das Schaffen großartiger, erhabener Idealtypen bildet den Mittel- und Schwerpunkt im Kunstcharakter des Phidias. Aber zu diesem gesellt sich zunächst noch Anmuth und Schönheit, welche nicht sowohl nur an seinen Statuen der Aphrodite und der lemnischen Athene bewundert wurde, sondern nach ausdrücklicher Erklärung auch an seinem Zeus. Es ist das nicht jene Schönheit, welche den Gegensatz zum Häßlichen bildet, diese versteht sich von selbst, sondern eine specifische Schönheit der Form, die für sich Bedeutung hat, auch abgesehen von dem in ihr ausgesprochenen Inhalt, eine Schönheit, die bei aller Großartigkeit anmuthig sein kann, diejenige, welche Homers Poesie im höch-

sten Grade besitzt, nächst ihr z. B. die des Sophokles, die aber der herben Erhabenheit des Aeschylos meist abgeht. Diese formale Schönheit, welche an sich unser Wohlgefallen erregt, so sehr sie auch Darstellungsmittel des Gedankens ist, beruht bei Phidias hauptsächlich auf dem zweiten Grundelemente seiner Kunst, welches die alten Zeugnisse neben der Großartigkeit, Erhabenheit und Würde und als deren Ergänzung hervorheben. Dies ist die Genauigkeit und Naturwahrheit der Formgebung, durch welche die Plastik vor jener mißverständlichen und schwächlichen Idealität bewahrt wird, die, um ein berühmtes Wort Winckelmanns zu brauchen, „von der Materie nur eben so viel zu ihren Werken hinzunimmt, wie nöthig ist, um ihre Gedanken auszudrücken". Das widerstreitet der Plastik, die materiell und im Materiellen schaffen, die das Materielle durchgeistigen soll, aber nie von demselben abstrahiren kann. Die Malerei mag unheimliche Geistergewalt durch riesige Schattengestalten der Phantasie vorgaukeln, die Plastik kennt dergleichen nicht, sie soll auch nie versuchen, dergleichen selbst nur anzustreben. Das hat Phidias gelehrt, der mit dem höchsten geistigen Inhalt die vollendet schärfste, wahrste Form verband, jenen lebendigen und gesunden Naturalismus, der den Körper in der That allein zum würdigen und ausreichenden Organ eines großen Geistes macht. Ein solcher Naturalismus ist nun aber wieder durch eine feine Durchbildung des Formellen, durch Schärfe in der materiellen Ausführung bedingt und allein möglich, und hier ist es, wo Phidias' Meisterschaft als Ciseleur an seinen Erzbildern sich in ihrer ganzen Bedeutung offenbart haben wird.

Um uns jedoch über das Verhältniß des Idealismus und Naturalismus zu einander zur völligen Klarheit der Überzeugung zu führen, bedarf es nur eines eingehenden Studiums der Bildwerke vom Parthenon, in denen idealer Inhalt mit dem durch äußerste Präcision bedingten und bewirkten Naturalismus der Form sich untrennbar verbindet und verschmilzt, und welche uns gleichzeitig noch ein anderes Moment des phidias'schen Kunstcharakters vergegenwärtigen können, das auch in der Nachbildung des Kopfes seines Zeus (Fig. 48b) fühlbar hervortritt und von den Alten selbst nicht verkannt worden ist. Dies ist der Anschluß an die ältere Kunst in ihren reifsten Leistungen, eine bewußt gewahrte Strenge in der Auffassung der Form, die mit nicht überwundenen Resten älterer Weise nicht zu verwechseln ist, und welche den Werken des Phidias das verlieh, was man den hohen Stil genannt hat, welches sich wohl mit einer gelinden Zuthat von Herbheit nicht aber mit irgend welcher Weichlichkeit verträgt. Wo in den Parthenonsculpturen (besonders in den Metopen) unüberwundener Archaismus zu Tage kommt geht er auf andere Quellen, nicht auf Phidias zurück. Und eben deshalb, weil man diese Sculpturen und die verwandten und gleichzeitigen von anderen Tempeln nicht auf Phidias' Meißel zurückführen kann, wie sie auf seinen Genius in ihrer Conception und seine Werkstatt in dem größten Theile ihrer Ausführung wohl ohne Zweifel zurückgehn, müssen wir seine Werkstatt, d. h. des Meisters Schüler und Genossen kennen lernen, ehe wir uns zu deren Schöpfungen wenden.

DRITTES CAPITEL.

Schüler und Genossen des Phidias.

So groß und tiefgreifend der Umschwung sein mußte, den Phidias in der Kunstentwickelung hervorbrachte, indem er, alle früheren Anläufe und die Resultate aller bisherigen Strebungen zusammenfassend zur vollendeten Meisterschaft durchdrang, so dürfen wir doch behaupten, daß seine Einwirkung schwerlich so ausgedehnt und so nachhaltig gewesen wäre, wie sie in der That war, wenn nicht der Kreis von Schülern und Genossen, welcher sich mehr oder weniger nahe um den Meister schloß, Männer von der hervorragendsten Begabung umfaßt hätte, vollkommen fähig, die in Lehre und Vorbild ihnen werdenden Anregungen in freiem Schaffen im Geiste des Meisters zu verwerthen. Diese Schüler und Genossen des Phidias sind es gewesen, durch deren Hilfe der Meister seiner Thätigkeit, den in letzter Instanz von ihm ausgehenden Schöpfungen die Ausdehnung geben konnte, welche dem aller Orten erwachenden Bedürfniß genügte, diese Schüler und Genossen haben die Kunst des Phidias weithin durch Griechenland verbreitet, sie haben deren große Principien verallgemeinert und durch eine feste Tradition auch der folgenden Zeit überliefert, die stark und groß genug dastand, um auch nach den Erschütterungen in Griechenlands dreißigjährigem peloponnesischem Kriege die Grundlage für die neuerwachende attische Kunst zu werden. Wohl ist es wahr, daß Phidias' Kunst ein nothwendiges Product der großen Zeit Griechenlands gewesen ist, wohl dürfen wir glauben, daß auch ohne Phidias' Auftreten die griechische Plastik sich zu reiner Schönheit erhoben haben würde; je deutlicher wir es aber vor Augen sehen und verfolgen können, wie die erhabenen Gedanken und die hohe Idealität von Phidias' Werkstatt aus sich über Griechenland verbreitet haben, desto mehr sind wir berechtigt anzunehmen, daß diese Richtung des Schaffens erst dadurch im vollsten Sinne volksthümlich und Gemeingut der Nation geworden, daß Phidias' Schüler sie weiteren und immer weiteren Kreisen vermittelten. Je bedeutender demnach die Schüler und Genossen des Phidias für die gesammte Entwickelung der griechischen Plastik dastehen, um so wichtiger wird es für uns, diese Männer, welche gewöhnlich von dem Glanze des phidias'schen Namens überstrahlt, nicht so gewürdigt werden, wie sie es verdienen, näher kennen zu lernen.

Unter diesen großen Künstlern stehen namentlich zwei als durchaus ebenbürtige Nebenbuhler neben einander, so daß es schwer wird zu sagen, welchen von ihnen, Alkamenes den Athener, oder Agorakritos den Parier, man an erster Stelle nennen soll. Dennoch erscheint Alkamenes als der umfassender und reicher begabte, er ist es, der in mehren Stellen alter Schriftsteller, in denen die Sterne erster Größe zusammen genannt werden, neben Phidias und Praxiteles als Dritter erscheint, und dem Pausanias (V. 10. 8) gradezu den zweiten Platz nach Phidias anweist. So möge er denn den Reigen eröffnen.

Alkamenes heißt bald Athener, bald Lemnier, welche Angaben sich ohne Schwierigkeit dahin vereinigen lassen, daß er aus einer attischen und mit attischem Bürgerrechte

Bürgerrecht begabten Colonisten- (Kleruchen-) Familie aus Lemnos stammt. Als feste Daten aus seiner Künstlerwirksamkeit finden wir die Jahre Ol. 86. 1 (436) und 94. 2 (402), so daß Plinius' Ansetzung des Alkamenes in Ol. 83 höchstens den Anfang seines selbständigen Wirkens, nicht aber seine Blüthe bezeichnen kann, und daß wir ihn ein starkes Menschenalter jünger als Phidias denken dürfen. Unter seinen Werken, für welche eine sichere chronologische Anordnung kaum möglich ist, obgleich es wahrscheinlich ist, daß die meisten seiner Tempelbilder in seine spätere Zeit fallen, als er nach Phidias' Tode an der Spitze der attischen Künstlerschaft stand, unter diesen Werken nehmen die Götterbilder fast noch ausschließlicher als bei Phidias die erste Stelle ein; eine einzige Athletenstatue, ein Pentathlos (Fünfkämpfer) von Erz, der übrigens den Beinamen „des Mustergiltigen" (ἐγκρινόμενος) erhielt, steht wenigen Heroendarstellungen und einer Reihe bedeutender Tempelstatuen gegenüber, unter denen mehrere Gottheiten vielleicht zum ersten Male von Alkamenes im Geiste der neuen Periode gestaltet worden sind. Dies ist freilich wohl kaum anzunehmen bei seinem am häufigsten erwähnten Werke, einer „in den Gärten" (ἐν κήποις) in Athen aufgestellten Aphrodite von Marmor; denn wenngleich dieser Statue der Beiname Urania, aus dem man auf eine Wiederholung des Idealtypus schließen könnte, den Phidias gebildet, der an diese Statue seines Schülers die letzte Hand gelegt haben soll, nur irrigerweise beigelegt wird, so sind wir doch durchaus nicht im Stande zu sagen, worin das Werk des Alkamenes, worin seine Auffassung der Göttin sich von der seines Meisters unterschied, und ob Alkamenes in irgend einer Weise über Phidias hinausgegangen sei.[17]) Denn Angaben über die Composition der Statue fehlen uns ganz, und das Lob, welches derselben mehrfach ertheilt wird, bezieht sich, auch wo es nicht ganz allgemein gehalten ist, auf eine große Schönheit und Vollendung einzelner Formen. Besonders gerühmt werden am Kopfe sowohl der ganze Umriß in der Vorderansicht als insbesondere die Wangen, an den Armen der feine Rhythmus der Handwurzeln und die Zartheit der spitz auslaufenden Finger. Vielleicht ist keine Antike besser im Stande uns den Sinn dieser Lobsprüche, bei denen Mancher sich an Rafael'sche Madonnenhände erinnert fühlen mag, lebendig zu machen, als die eherne Athene Agoraea in den Uffizien in Florenz [18]), deren ruhig declamirend und demonstrirend vorgestreckte rechte Hand sowohl in den Formen, wie namentlich in der Bewegung der Finger und des schlank zurückgebogenen Handgelenkes kaum ihres Gleichen hat. Auf das Geistige und den idealen Gehalt der Aphrodite des Alkamenes läßt dies Zeugniß gleichwohl keinen Rückschluß zu. Noch weniger genau sind wir über eine zweite Darstellung derselben Göttin unterrichtet, wir wissen nur, daß Alkamenes mit dieser Statue über seinen Mitschüler Agorakritos siegte, obwohl dem Letzteren bei diesem Werke Phidias selbst geholfen haben soll. Auch mit zwei Bildern der Athene, deren eines freilich eben so zweifelhaft ist, wie dasjenige des Phidias, gegen welches es im Wettstreit unterlegen sein soll, während das andere, aufgestellt im Heraklestempel in Theben als Weihgeschenk des Thrasybul und der Athener nach Vertreibung der sogenannten 30 Tyrannen, die Göttin in der Gruppirung mit Herakles zeigte, — auch mit diesen Arbeiten scheint Alkamens nicht grade neue Bahnen betreten, sondern dem von Phidias aufgestellten Typus wesentlich nachgeschaffen zu haben. Wenigstens wissen wir Nichts vom Gegentheil. Originell dagegen tritt sein Talent auf in der

Bildung der Hekate, des Ares, des Hephaestos, des Asklepios und des Dionysos. Die Hekate, welche in Athen auf dem großen thurmartigen Strebepfeiler der südlichen Burgmauer, welcher auch den Tempel der sogenannten Nike Apteros trug, und zwar wahrscheinlich vor diesem aufgestellt war und daher den Namen der Hekate „auf dem Thurm" (ἐπιπυργιδία) erhalten hat, bildete zuerst Alkamenes dreigestaltig, wie sie als Herrscherin in den drei Reichen der Natur, im Himmel, auf Erden und in der Unterwelt galt; d. h. wenn wir uns durch erhaltene Bildwerke [19]) leiten lassen dürfen, in drei mit dem Rücken gegen einander gestellten, an einen Pfeiler gelehnten Gestalten. In Beziehung auf die reine Darstellung des Ideales wichtiger als diese hauptsächlich vom Cultus in seiner speciellen Geltung vorgezeichnete, also wenigstens in gewissem Sinne nicht künstlerisch freie Schöpfung, sind die übrigen oben genannten Götterbilder des Alkamenes. Leider besitzen wir von keinem derselben eine Beschreibung, welche uns in den Stand setzen könnte, deren Nachbildungen in erhaltenen Kunstwerken zu suchen, oder vermuthete Nachbildungen als solche zu erweisen. Nur von dem Bilde des Dionysos von Gold und Elfenbein, welches dieses Gottes Tempel in den s. g. Limnae schmückte, dürfen wir glauben in den in allen Hauptsachen constanten Typen athenischer Silber- und Erzmünzen, von welchen Fig. 49. je ein Beispiel giebt, ein Abbild zu besitzen [20]), welches in mehr als einer Beziehung von Bedeutung ist.

Fig. 49. Athenische Münzen mit Alkamenes' Dionysos.

Der Gott ist bärtig gebildet, und nur so, nicht als den jugendlich weichen Weingott dürfen wir ihn in dieser älteren und strengeren Zeit dargestellt zu sehn erwarten; er ist mit einem weiten Himation bekleidet, was einem Goldelfenbeinbilde ziemt; er thront, und zwar in einer dem Zeus des Phidias in mehrfachem Betracht verwandten Stellung, welche zu wiederholen einem Schüler des großen Meister nahe liegen mußte; es ist ein Bild voll feierlichen Ernstes, das den großen Gott des Segens vergegenwärtigt, der seinen Becher nicht hält um aus ihm zu trinken, sondern um den Menschen seine Gabe darzubieten. Dies Alles stimmt mit dem zusammen, was wir bei Alkamenes erwarten dürfen, und zugleich bestätigt es in einem bedeutenden Beispiel, daß Alkamenes ein hoch ernster und strenger, auf eine großartige Auffassung gerichteter Künstler war. Demnächst dürfte man berechtigt sein, mit nicht geringer Wahrscheinlichkeit das Ideal des Asklepios, für dessen Aufstellung durch den späten pergamenischen Künstler Phyromachos man Nichts als die allerunzulänglichsten Gründe angeben kann, auf das Tempelbild dieses Gottes von Alkamenes in Mantineia zurückzuführen, und zwar deshalb, weil das Ideal des Asklepios wesentlich als eine geistreiche Umbildung des von Phidias

ausgeprägten Zeusideales erscheint, eine Umbildung, welche unter Beibehaltung der meisten charakteristischen Formen doch vermöge der Herabsetzung derselben auf ein reiner Menschliches die Hoheit des Weltregierers durch die herzliche Milde und Klugheit des hilfreichen Heilgottes zu ersetzen weiß. Ein solches Anlehnen an die Schöpfung des Meisters und zugleich eine solche feine und geistreiche Umgestaltung derselben dürfen wir Alkamenes wohl zutrauen und ein solches Festhalten des Zeustypus, der ja an sich nicht im Wesen des Asklepios nothwendig begründet ist, am ehesten von einem Schüler des Phidias erwarten. Und da wir nun endlich wissen, daß spätere Meister, wie z. B. Praxiteles, den Heilgott jugendlich auffaßten, also seinen Typus wesentlich änderten, so haben wir wenigstens einigen Boden unter den Füßen, wenn wir es als nicht unwahrscheinlich hinstellen, daß das Ideal des zeusartig aufgefaßten, älteren Asklepios auf Alkamenes zurückgehe. In dem auf attischen Münzen [21]) vorkommenden Asklepios dürfen wir denjenigen des Alkamenes, der in Mantineia war, freilich nicht suchen; den Typus des Gottes aber, welchen wir für die Statue des Alkamenes voraussetzen müssen, zeigt derselbe. Auch an der Ausbildung des Ideales des von nur sehr wenigen Künstlern unseres Wissens dargestellten Hephaestos würden wir Alkamenes ohne Zweifel mit Recht einen starken Antheil zuschreiben dürfen, wenn wir überhaupt von einer künstlerischen Durchbildung des Typus des Feuer- und Künstlergottes nach dem Bestande der uns erhaltenen Monumente reden könnten. An Alkamenes' Hephaestosstatue wird besonders der Umstand gerühmt, daß man in ihr vermöge einer sehr feinen Beobachtung des eigenthümlichen Rhythmus der Bewegung eines Hinkenden, ohne daß dadurch der Schönheit der Statue Eintrag gethan worden wäre, das für Hephaestos charakteristische Hinken erkannte, obwohl dieselbe ruhig auf beiden Füßen stand und bekleidet war. Etwas derartiges haben wir unter den erhaltenen statuarischen Darstellungen des Hephaestos nicht, denen auch meistens die Großartigkeit göttlicher Würde abgeht, welche wir in jedem Werke der Schule des Phidias voraussetzen müssen. Zur Vergegenwärtigung dieser göttlichen Würde bei dem von allen Göttern am wenigsten erhabenen Hephaestos dürfte auf den Fries des Parthenon verwiesen werden, auf welchem der Gott mit Athene gruppirt ist, sowie auf ein Relief im Louvre, welches ihn schmiedend an den Waffen für Achill zeigt (abgeb. Clarac, M. d. sculpt. pl. 181, N. 84, Müller Denkm. d. a. Kunst 2, Taf. 18, N. 194) endlich an eine Anzahl von Vasengemälden der besten Zeit, welche des Gottes Zurückführung auf den Olymp darstellen. In dieser Art der Auffassung werden wir uns den Hephaestos des Alkamenes etwa zu denken haben, womit jedoch nicht gesagt sein soll, daß in diesen Monumenten entfernt eine Nachbildung der athenischen Tempelstatue zu erkennen sei. Ganz unbekannt ist uns der Ares des Alkamenes, und wenngleich es bei der vergleichsweise seltenen Darstellung dieses Gottes durch griechische Künstler auf den ersten Blick nahe genug zu liegen scheinen mag, einen Einfluß des alkamenischen Vorbildes in erhaltenen Statuen des Kriegsgottes zu suchen, so genügt doch nicht allein in keinem Falle die bloße Erwähnung einer Götterdarstellung durch einen großen Künstler, um uns zu berechtigen in unserem Denkmälervorrath Nachbilder aufzusuchen, sondern die erhaltenen Aresstatuen zeigen auch so wenig von dem Geiste der Kunst dieser älteren Periode, daß man schwerlich irgend einen Grund hat, sie auf ein Vorbild aus derselben zurückzuführen. Eine Hera, die Alkamenes

beigelegt wird, ist als in der That sein Werk zu wenig sicher verbürgt, um es nicht überaus unfruchtbar erscheinen zu lassen, über sie und ihr etwaiges Verhältniß zu der Hera des Polyklet Vermuthungen aufzustellen. Wenn endlich neuerdings die Vermuthung ausgesprochen worden ist [22]), daß der hierneben in Fig. 50 abgebildete ruhig stehende und sich zum Wurfe vorbereitende Diskobol im Vatican [23]) auf den Penthathlos Enkrinomenos des Alkamenes zurückgehe, so kann man zugeben, daß gegen die bisher beliebte Zurückführung derselben auf ein Werk des Naukydes, eines Schülers des Polyklet besonders der feine attische Typus der Figur und zumal des Kopfes entscheidend in's Gewicht fällt, ferner, daß es möglich ist, daß ein Penthathlos durch das Halten des Diskos, dessen Wurf neben dem des Speeres und neben dem Sprunge für das Pentathlon charakteristisch war, bezeichnet worden sei, obgleich Pausanias zwei Mal von Charakterisirung von Fünfkämpfern durch Sprunggewichte redet, endlich, daß der vaticanische Diskobol, den Wiederholungen als auf ein bedeutendes Vorbild zurückgehend bezeichnen, und den namentlich Künstler als Musterfigur zu studiren pflegen, nicht unwürdig des Alkamenes und seines „Enkrinomenos" erscheint, ohne jedoch durch dies Alles den Beweis geführt zu finden, daß wir in ihm eine Nachbildung dieses Werkes besitzen. Jedenfalls aber verdient die Statue noch einige Worte und ihr Motiv erheischt dieselben. Die Situation ist die, welche der im myronischen Diskobol dargestellten Action unmittelbar vorhergeht, ein Praeludiren zum Abwurf, und zeigt uns den Jüngling ganz mit den letzten Vorbereitungen zur höchsten Anstrengung beschäftigt. Während er die schwere Wurfscheibe, um den rechten Arm nicht zu ermüden, noch in der linken Hand hält, sucht er mit dem rechten Fuße, der beim Abwurfe die Last des Körpers allein zu tragen haben wird, einen festen Stand zu gewinnen und greift mit den energisch gekrümmten Zehen gleichsam in den Boden. Den rechten Arm hat er im Ellenbogen halb erhoben, die Finger der rechten Hand sind, jeder einzeln anders gekrümmt (ergänzt, aber nach sicheren Spuren richtig), halb zusammengeschlossen, halb geöffnet. Die Stellung dieses Armes und dieser Hand mißversteht man, so lange man sie als ruhend betrachtet; es gilt nicht ein fingerndes Abzählen der Entfernung des Zieles, auf welches der in kurzer Entfernung auf den Boden gehende Blick nicht gerichtet ist, auch handelt es sich nicht um eine „unwillkürliche Geberde, als wolle der Jüngling sich mit dieser zu größerer Aufmerksamkeit ermahnen" oder um „einen unwillkürlichen, sinnlichen

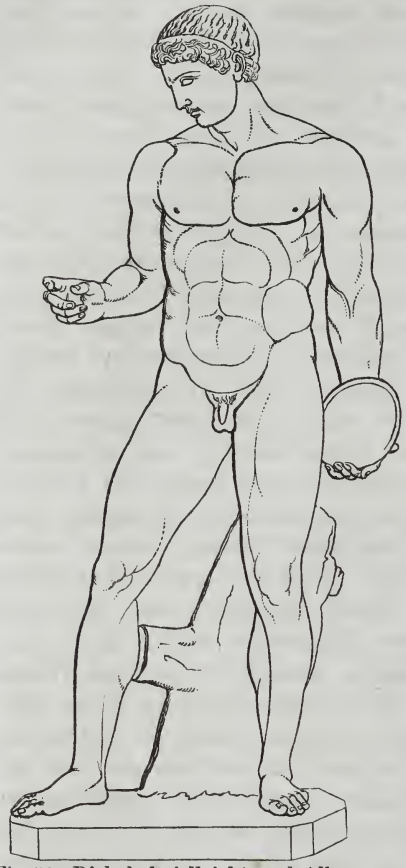


Fig. 50. Diskobol vielleicht nach Alkamenes.

Ausdruck des ihn beschäftigenden Gedankens, einen unbewußten Monolog", sondern Arm und Hand sind in Bewegung zu denken und zwar in sehr bewußter Weise und zu einem sehr nahe liegenden Zweck. Der Arm wird gestreckt und gehoben, die Finger spielen um die Elasticität zu prüfen und gleichsam den günstigsten, eben erschienenen Augenblick herauszufühlen, wo die Kraft am meisten gesammelt, die Muskelspannung die frischeste, der Griff der sicherste ist; einen Augenblick weiter und die Wurfscheibe geht hoch nach vorn erhoben, wie dies Vasenbilder vergegenwärtigen, mit rascher Bewegung in die Rechte über, und die eigentliche Action, wie wir sie aus Myrons Diskobol kennen, beginnt. Die Meisterlichkeit in der Darstellung dieses schwebenden Momentes bei aller scheinbaren Ruhe ist allgemein empfunden worden; und in der That muß man gestehen, daß wir nicht allein eine trefflich angelegte und durchgebildete körperliche Handlung vor uns haben, sondern daß eine tiefere seelische Empfindung, Eifer, Spannung das Werk belebt und nach dieser Richtung hin über den stark bewegten und in der Bewegung aufgehenden myronischen Diskoswerfer erhebt. Kehren wir aber zu Alkamenes zurück, so werden wir freilich nach dem oben Gesagten darauf verzichten müssen, die meisten Idealtypen, welche dieser Künstler schuf, und ihre eigenthümlichen Vorzüge nachzuweisen; dennoch bleibt als sicheres Ergebniß einer Betrachtung dieser ansehnlichen Reihe von Götteridealen stehn, daß Alkamenes ein mit Phantasie begabter, geistig regsamer, ernstgestimmter, dabei hoher Schönheit und feiner rhythmischer Bewegung fähiger, also formvollendeter Künstler war, ein echter und würdiger Schüler und Nachfolger des großen Phidias, den Quintilian mit diesem zusammen und Polyklet gegenüber nennt in Betreff der Großheit und des Gewichtes. Ganz in seiner Stellung als Schüler und Genoß des Meisters erscheint er bei einem Werke, dessen Besprechung nachzuholen ist, nämlich der Statuengruppe im westlichen Giebel des Tempels in Olympia, für den Phidias gleichzeitig das Tempelbild, den Zeuskoloß, ein anderer seiner Genossen Paeonios von Mende die östliche Giebelgruppe arbeitete. Da wir von diesem Paeonios aus der thrakischen Stadt Mende, der, ohne gradezu Schüler des Phidias zu heißen, doch offenbar in einem ähnlichen Verhältniß zu demselben stand, außer einer weniger bedeutenden Notiz über ein von ihm verfertigtes, in Olympia auf einer Säule aufgestelltes Bild der Siegesgöttin nichts Näheres wissen, und da zugleich die ausführlichere Beschreibung der von ihm gearbeiteten östlichen Giebelgruppe des olympischen Tempels, die uns Pausanias liefert, uns in den Stand setzt, die kürzer beschriebene Giebelgruppe von Alkamenes uns besser zu vergegenwärtigen, so möge hier die Besprechung dieses Werkes des Paeonios eingeschaltet werden [24]).

Gegenstand der Darstellung war die Vorbereitung zu dem Wettrennen des Oinomaos und Pelops, welches als Vorbild der olympischen Wettrennen mit Viergespannen, wie Pelops als einer der Hauptstifter der olympischen Spiele galt. Durch dieses Wettrennen gewann Pelops die Herrschaft über das Land und damit die Schutzherrlichkeit der großen Nationalspiele zu Ehren des Zeus. Diesen Gegenstand hatte nun aber Paeonios nicht in dem Momente der Ausführung der Rennen aufgefaßt; auch wäre dies nicht wohl möglich gewesen, da zwei neben oder hinter einander in raschem Laufe dahinsprengende Viergespanne dem für die Composition bedingenden Rahmen des flachdreieckigen Giebelfeldes in schreiender Weise widersprochen haben würden. Paeonios wählte den Augenblick vor dem Beginne des

Wettkampfes, die Beschwörung des Kampfvertrages von beiden Parteien vor der Bildsäule des Zeus, während die Gespanne noch in voller Ruhe bereit gehalten wurden, und so gewann er eine in Pausanias' Beschreibung noch sehr wohl erkennbare, streng symmetrisch componirte, und dem Raum des Giebelfeldes bestens eingepaßte Gruppe von einundzwanzig Figuren. Die Mitte unter dem Gipfel des Giebels nahm Zeus ein, der göttliche Kampfhort von Olympia, der jedoch nicht als persönlich anwesend und mithandelnd, sondern als Statue dargestellt war. Als solche konnte dieses Marmorbild von den Marmorbildern der handelnden, lebendig gedachten Personen allerdings schon durch das Stehn auf einer Basis bezeichnet werden; doch ist kaum zu zweifeln, daß sie weiter, und zwar nach Analogie der Götterbilder in zahlreichen erhaltenen Kunstwerken, namentlich Vasengemälden, aber auch in Reliefen, z. B. dem Friese von Phigalia (s. unten Fig. 74. D. 23.) von den lebenden Menschen durch ihren Stil, d. h. durch eine archaische Bildung unterschieden worden ist, durch welche zugleich an die weit zurückliegende Zeit der dargestellten Begebenheit erinnert werden mochte. Rechts und links von dieser Statue gruppirten sich die handelnden Personen, und zwar nahmen die erste Stelle ein rechts Oinomaos, von seiner Gemahlin Sterope, links Pelops, von seiner Geliebten Hippodameia begleitet. Auf diese Personen folgten zu beiden Seiten die ruhig stehenden Viergespanne, deren Pferde wir uns nach innen gewendet und wie in schräger Vorderansicht perspectivisch vor einander vortretend werden denken müssen. Vor den Pferden saßen die Lenker, Myrtilos auf Oinomaos', Sphaeros oder Killas auf Pelops' Seite. Durch das Sitzen dieser Männer, welche beim Kampfe selbst die Zügel zu führen hatten, ist die noch herrschende vollkommende Ruhe der Handlung sehr scharf bezeichnet; die Annahme einer weiteren Motivirung dieser Stellung derselben durch die abnehmende Höhe des Giebelfeldes ist jedoch irrig, da in dem noch weiter vom Mittelpunkte entfernten Platze für stehende Pferde Raum war, die wir uns grade in dieser Darstellung um so bedeutender gehalten denken müssen, je mehr die ganze Composition einer Verherrlichung der olympischen Rennen mit dem Viergespann galt. Über den Leibern der Pferde senkte sich das Giebelfeld etwa auf die halbe Höhe der Mitte, und bot Raum nur noch für die nicht großen Wagen, neben denen jederseits zwei namenlose Knechte, die wir etwa vorgebeugt und knieend zu denken haben, mit der Instandsetzung der Geschirre beschäftigt erschienen, während die Ecken durch die liegenden Statuen der beiden Flußgötter von Olympia, rechts des Kladeos, links das Alpheios ausgefüllt waren.

Dieser Gruppe entsprach nun im Westgiebel die Composition des Alkamenes, welche etwa in der gleichen Figurenzahl zu denken ist, dagegen als höchst bewegt einen auch noch in anderen Beispielen wahrnehmbaren, aber keineswegs als unwandelbares Gesetz für die Giebelgruppen geltenden Gegensatz zu der ruhigeren Gruppe des vorderen Giebelfeldes bildete. Gegenstand dieser Composition von Alkamenes war der Kentaurenkampf auf der Hochzeit des Lapithenfürsten Peirithoos, welcher dadurch erregt wurde, daß die rohen, halbthierischen Kentauren in die Hochzeitsversammlung einbrachen und Weiber und schöne Knaben raubten. Freilich wurden sie für diesen Frevel derb gezüchtigt, die Lapithen überwältigten die rohen Ungethüme des Waldgebirgs, jedoch wurde der Sieg nur entschieden durch die göttliche Heldenkraft des attischen Heros Theseus, der als Freund und Genoß

des Peirithoos, auf dessen Hochzeit anwesend, die Führung in diesem Kampfe übernahm, in welchem das Menschliche über das Halbthierische, die Civilisation über die Rohheit, das Recht über den lüsternen Frevel siegte. Dieser Sieg über die Kentauren war eine der glorreichsten Thaten des Theseus, nächst ihm die Besiegung der Amazonen; beide Heldenthaten waren der Stolz Athens, und ein Lieblingsvorwurf der bildenden Kunst der Attiker, der um so wünschenswerther und passender erschien, je reichere Gelegenheit zu bewegten Compositionen und zu der Behandlung eigenthümlich interessanter Situationen und Formen die Kampfscenen mit den halbthierischen Kentauren und mit den mannweiblichen Amazonen darboten. In wie hohem Grade die Bildnerkunst sich aller innern und äußern, geistigen und formellen Vortheile bewußt war, welche in diesen Gegenständen liegen, und wie sehr sie es verstand, diese Vortheile auszubeuten, das werden wir weiter unten, namentlich bei der Betrachtung des Frieses des Apollontempels von Phigalia wahrzunehmen und zu bewundern Gelegenheit haben. Zu diesen Denkmälern der Kentauromachie gehört nun auch die westliche Giebelgruppe des Tempels in Olympia von Alkamenes. Pausanias' Beschreibung ist kurz, allgemein und ungenügend; geleitet aber durch die offenbaren Analogien des anderen Giebels und durch die unten darzulegenden Gesetze, welche der Composition jeder Giebelgruppe unbedingt zum Grunde liegen, können wir diese Beschreibung, größtentheils dem Vorgange Welckers folgend, zu einer großen und anschaulichen Gruppe ergänzen. In der Mitte standen Peirithoos, die eine Hauptperson und ihm zunächst Theseus, der eigentliche Held der Darstellung, beide natürlich in bewegtester Kampfstellung, Theseus mit einem als erste beste Waffe ergriffenen, beim Hochzeitsopfer gebrauchten Beile die Kentauren angreifend, deren sich ihm zunächst zwei, der eine ein geraubtes Mädchen, der andere einen schönen Knaben in den Armen mit sich schleppend befanden. Nächst Peirithoos andererseits, und Theseus entsprechend, haben wir uns Kaeneus den Lapithenfürsten und Beistand des Peirithoos zu denken, welcher gegen den Kentauren Eurytion kämpfte, der Peirithoos' Braut, die schöne Hippodameia davonzutragen sich bemühte. Neben Eurytion müssen wir nothwendig noch einen zweiten kämpfenden oder mit einer schönen Beute davon galoppirenden Kentauren annehmen. Auf diese große Mittelgruppe werden nun beiderseits noch zwei Gruppen von Kentauren im Kampfe mit Lapithen gefolgt sein, und nach den uns von der abnehmenden Höhe des Raumes vorgeschriebenen Gesetzen werden wir in den beiden inneren Gruppen die Kämpfe noch als unentschieden, die Kentauren und Lapithen, wenn auch im Kampfe gebeugt, doch wesentlich aufrecht uns vorzustellen haben, während die folgenden beiden Gruppen je auf dem einen und dem anderen Flügel zu Boden geworfene Kentauren, und über oder neben ihnen knieende Lapithen dargestellt haben müssen, und die Ecken durch schwerverwundet oder sterbend daliegende Lapithen zweckmäßig und im besten Gegensatze gegen die zunächst befindlichen besiegten Kentauren ausgefüllt waren. Es wäre eine gewiß dankbare Mühe für einen tüchtigen Künstler, diese großartige Composition in einer Zeichnung zu reconstruiren, zu der ihm der phigalische Fries und derjenige des s. g. Theseion, wie wir weiterhin sehn werden, fast alle nöthigen Figuren zu liefern vermöchte.

Und hiermit verlassen wir Alkamenes, indem wir es verschmähen, die von einer Seite behauptete Möglichkeit, daß er der Urheber des Frieses von Phigalia

sei, zu benutzen, um diesem Friese einen Meister und dem Alkamenes noch ein bedeutendes Werk zuzuweisen. Eben so wenig liegt ein haltbarer Grund vor, die Balustradenreliefe des Niketempels mit Alkamenes in Verbindung zu bringen. Wir wenden uns deshalb seinem Nebenbuhler Agorakritos zu.

Agorakritos war gebürtig von Paros; seine Zeit, d. h. sein Altersverhältniß zu Phidias und Alkamenes ist nicht überliefert, wir wissen nur, daß er in einem besonders vertraulichen Verhältniß zum Meister stand, der ihm mehre Werke seiner eigenen Hand mit der Erlaubniß geschenkt haben soll, seinen, des Agorakritos, Namen darauf zu setzen, sowie er ihm bei der Aphrodite half, die trotzdem gegen die Concurrenzstatue des Alkamenes unterlag. Aus diesem Umstande erklärt es sich, daß bei mehren Werken die Alten schwankten, ob sie dieselben dem Agorakritos oder dem Phidias zuschreiben sollten. Das müssen offenbar Statuen gewesen sein, welche Agorakritos' Namen trugen, in denen man aber die Hand des Phidias zu erkennen glaubte; so z. B. eine Statue der Göttermutter im Metroon zu Athen. Demgemäß werden uns nur zwei Werke als unbezweifelt von Agorakritos stammende angeführt, nämlich zwei Erzstatuen der Athene Itonia und des Zeus im Tempel der Athene zu Koroneia. Beide Gottheiten gehören zu denen, deren Typus von Phidias in ganz besonderem Maße durchgebildet ist; dennoch können wir wenigstens für den hier in Rede stehenden Zeus nachweisen, daß er eine wichtige Modification des von Phidias geschaffenen Ideals darstellte, und Ähnliches werden wir für die Athene mit Wahrscheinlichkeit voraussetzen dürfen. Während nämlich der Zeus des Phidias, wie wir gesehen haben, den Gott in der reinsten Verklärung des milden und friedenvollen Himmelsgottes charakterisirte, wird derjenige des Agorakritos, den Pausanias Zeus nennt, von Strabon gradezu als Hades bezeichnet. Schon hieraus, weiter aber aus dem Wesen des Cultus, der sich an diese Gestalten in Koroneia knüpfte, können, ja müssen wir schließen, daß Agorakritos den Gott von seiner finstern Seite als den Herrn nicht nur des Himmels, sondern auch der Erde und der Unterwelt aufgefaßt hatte, so daß man ihn mit dem Herrscher der Todten verwechseln konnte. Sind wir nun auch nicht im Stande mit voller Sicherheit nachzuweisen, welche Mittel der Künstler anwendete, um seinen finstern, chthonischen Zeus zu charakterisiren, so genügt die Thatsache, daß er dies gethan, um seine künstlerische Selbständigkeit zu erweisen. Eine Gemme der florentiner Sammlung, abgeb. in den Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 226 stellt allerdings, wie auch schon von Andern bemerkt worden ist[25]), den Zeus-Hades und die Athene-Itonia von Koroneia dar und mag der Siegelstein eines Mannes eben dieser Stadt gewesen sein, der sich seine heimischen Hauptgötter in einem bedeutsamen Acte in Stein schneiden ließ; es wäre auch nicht unmöglich, daß der Steinschneider sich bei seiner Darstellung mehr oder weniger genau an die Statuen des Agorakritos gehalten hätte; allein erweisen läßt sich dies nicht, und so dürfen wir jene Gemme nicht benutzen, um nach ihr Agorakritos Werk zu reconstruiren. Bei dem berühmtesten und vorzüglichsten Werke des Agorakritos, der Kolossalstatue der Nemesis in Rhamnus, wird wiederum von nicht wenigen alten Zeugen Phidias als der eigentliche Urheber genannt, und obgleich einige Fragmente desselben, Stücke des Gewandes, erhalten sind, können wir über dessen Gesammtgestalt und geistige Auffassung nicht viel mehr sagen, als daß die Statue ein angeblich 15 Fuß hohes, streng aufgefaßtes Götterbild war.

Auf dem Haupte trug die Göttin einen sogenannten Stephanos, d. h. einen in gleicher Höhe den Kopf umgebenden verhältnißmäßig hohen Reifen, auf welchem Hirsche und Siegesgöttinnen symbolischen Bezugs in Relief gebildet waren, in der einen Hand hielt sie einen Apfelzweig, in der anderen eine Schale; auf der reichverzierten Basis war der Mythus von Helenas Übergabe an Leda durch Nemesis dargestellt, indem die Sage benutzt war, in welcher Nemesis die eigentliche Mutter, Leda nur die Amme und Pflegerin der Helena genannt wird [26]). Theile dieser Basis will noch Leake (Demen v. Attika S. 119) gesehn haben, die aber neuerdings nicht mehr aufzufinden gewesen sind [27]). Da wir über das eigentlich Charakteristische dieser Nemesisstatue des Agorakritos nicht unterrichtet sind, so muß hier auf eine, kunstgeschichtlich nur sehr mittelbar zu verwerthende, kunstmythologische Abhandlung über die Darstellungen und das Ideal der Nemesis unter Verweisung auf eine Abhandlung Zoëgas, in dessen von Welcker herausgegebenen Aufsätzen S. 32 ff. und die Beilagen [28]) verzichtet werden. Nur das mag noch bemerkt werden, daß Varro, Plinius' Hauptquelle, diese Nemesis für das beste Werk der griechischen Kunst hielt, sowie auch die Anekdote, diese Nemesis sei mit Veränderung der Attribute aus der von Alkamenes besiegten Aphrodite hervorgegangen, deshalb erwähnenswerth ist, weil derselben innere Wahrscheinlichkeit um so weniger abgeht, je näher die Ideale der Nemesis und der Aphrodite Urania einander thatsächlich stehn. Die andere Anekdote, nach der diese Nemesis aus einem Marmorblocke gemacht sein soll, den die Perser mit sich brachten, um aus ihm ein Siegeszeichen über Griechenland zu verfertigen, und den sie bei ihrer schmählichen Niederlage und Flucht zurücklassen mußten, enthält dagegen Nichts als einen witzigen Einfall, den mehre Epigramme behandeln, und dessen Pointe darin liegt, daß das Walten der Nemesis in ihrem eigenen Bilde erscheint. — Die uns überlieferten Nachrichten über Agorakritos reichen in keiner Weise hin, um uns zu einem Urteil über seinen Kunstcharakter und seine eigenthümlichen Vorzüge zu befähigen; daß aber Agorakritos ein hochbegabter Künstler gewesen sein muß, dürfen wir wohl aus Phidias' Neigung zu ihm schließen, und daß er der idealen Richtung des Meisters folgte, bezeugen uns auch seine wenigen Werke, von denen wir Kunde haben.

Als vierter Schüler und Genoß des Phidias ist Kolotes zu nennen, gebürtig aus Heraklea oder, nach den besten antiken Forschern, aus Paros, also Landsmann des Agorakritos. Sein Jugendlehrer scheint ein sonst ganz unbekannter Pasiteles gewesen zu sein, der nicht mit einem anderen Pasiteles aus Pompeius' Zeit zu verwechseln ist; später wandte er sich Phidias' Werkstatt zu und wurde des Meisters Gehilfe bei dem Zeus in Olympia, vielleicht wegen besonderer Geschicklichkeit in der Goldelfenbeintechnik, auf die wir schließen dürfen, weil auch bei seinen übrigen Werken Kolotes nur Gold und Elfenbein in Anwendung brachte. Diese anderen Werke, von denen wir Kunde haben, waren eine Athene auf der Burg von Elis, deren Helmschmuck ein Hahn, der streitbare Vogel war, und deren Schild inwendig von Panaenos bemalt wurde, ein Asklepios bei Kyllene in Elis und der mit Reliefen geschmückte Tisch in Olympia, auf den die mit goldenem Messer abgeschnittenen Siegerkränze vor der Statue des Zeus niedergelegt wurden. In der Athene schließt sich offenbar Kolotes dem Vorbilde des Phidias an; den Asklepios nennt Strabon ein bewunderungswürdiges Werk, so daß

man geneigt sein könnte, das Asklepiosideal auf Kolotes zurückzuführen. Ob es von ihm oder von Alkamenes früher oder vollendeter ausgeprägt worden, können wir nicht entscheiden; so oder so aber würde dieser Typus der älteren attischen Schule angehören, und das ist das Einzige, worauf in dieser Frage Gewicht zu legen ist. Die Reliefe an dem Tische zu Olympia werden wir uns um den Rand der dicken Platte umlaufend, nicht auf dieser selbst, zu denken haben, denn es werden in der Beschreibung vier Seiten unterschieden. Daß es feiner empfunden ist, den Rand einer Tischplatte, gleichsam die Borde der darüber gebreiteten Decke, mit Figurenbildnerei zu schmücken, als die Fläche, wo jeder Gebrauch des Tisches das Bildwerk ganz oder theilweise verhüllen muß, ist an sich klar, dennoch aber von der neueren Kunst seit der Zeit der Renaissance nicht beachtet worden. Da die Beschreibung der koloteischen Reliefe lückenhaft ist und nicht mehr als Namen enthält, muß sie hier übergangen werden.

Außer diesen bedeutenden Männern, welche Phidias' Schüler heißen, sind im Zusammenhange dieses Kreises noch zwei andere Künstler zu nennen, obgleich sie zu dem großen Meister nur in einem ferneren und wohl auch nur zeitweiligen Verhältnisse gestanden haben. Den einen derselben, Theokosmos von Megara, finden wir später in der Genossenschaft Polyklets wieder, während Phidias ihm bei einem in seiner Vaterstadt aufgestellten, wegen des Ausbruchs des peloponnesischen Krieges unvollendet gebliebenen Werke geholfen haben soll, eine Nachricht, die vielleicht auf den mit phidias'scher Kunstweise übereinstimmenden Charakter dieses Werkes zu beschränken ist. Es war dies nämlich ein in dem megarischen „Olympieion" befindlicher thronender Zeus, von dem nur der Kopf in Gold und Elfenbein ausgeführt, alles Übrige aus Gyps und Thon hergestellt war. Die Notiz, daß wie die Thronlehne des Zeus in Olympia zu oberst die Gruppen der Horen und Chariten, so diejenige des megarischen die Gruppen der Horen und Moiren schmückten, in Verbindung mit der Bezeichnung des Tempels als Olympieion läßt auf eine nahe Anlehnung des Werkes des Theokosmos an dasjenige des Phidias schließen, mit dem es auch in der Technik übereinzukommen bestimmt war. — Den zweiten Künstler, Thrasymedes, des Arignotos Sohn von Paros läßt uns der Umstand hieher stellen, daß sein Goldelfenbeinbild des bärtigen Asklepios in Epidauros von einem allerdings späten Schriftsteller (Athenagoras) dem Phidias selbst zugeschrieben wird. Von der Composition dieser Statue, welche, wenn wir den Thrasymedes in diesen Kreis ziehen dürfen, das dritte Bild des Asklepios aus der Genossenschaft des Phidias sein würde, bieten uns Münzen von Epidauros, von denen Fig. 51 ein vorzügliches Exemplar [29]) wiedergiebt, eine sehr gute Anschauung.

Fig. 51. Epidaurische Münze mit Thrasymedes' Asklepios.

Die Statue, halb so groß wie der Zeus des Phidias, war nach Pausanias thronend gebildet, den ärztlichen Wanderstab in der einen Hand, die andere über das Haupt der Heilschlange vorgestreckt, während ein Hund, der in der Kindheitsgeschichte des Gottes eine Rolle spielt, ihm zur Seite lag, alles Umstände, welche sich auf der Münze wiederfinden. An dem Throne waren in Relief argivischer Helden Thaten, Bellerophons Kampf mit der Chimaera und Perseus' Enthauptung der Medusa gebildet. — Endlich dürfen in diesem Kreise auch wohl mit einem Worte die Arbeiter am Friese des Erechtheions erwähnt werden, deren Namen

die Baurechnung dieses Tempels auf uns gebracht hat, da diese Männer wenigstens mit den Schülern des Phidias als ihre Untergebenen, die Ausführenden ihrer Compositionen, in Berührung gekommen sind. Von ihren Arbeiten wird weiterhin die Rede sein.

Neben der Schule und Genossenschaft des Phidias aber finden wir um diese Zeit d. h. in der 89. oder 90. Ol. (zwischen 424 u. 416) wenigstens eine Fortsetzung der Kunst des Kalamis in dessen Schüler, dem Athener Praxias, welcher die Ausführung der Giebelgruppen des Tempels in Delphi begann, die nach seinem Tode ein anderer Athener, Androsthenes, Schüler eines sonst unbekannten Eukadmos vollendete. Über die Composition[30]) können wir leider nicht so Ausführliches feststellen, wie über diejenige der olympischen Giebelgruppen; gewiß ist nur, daß der vordere Giebel Apollon mit Mutter und Schwester nebst den Musen, der hintere Dionysos im Chor der Thyiaden enthielt, so daß wir auch hier vielleicht eine ruhigere und eine bewegtere Composition annehmen dürfen. In den Metopen waren Kämpfe der Götter und Giganten in Gruppen von je zwei Figuren dargestellt.

Nach dieser Übersicht über die namhaften Künstler, welche mit dem Gesammtnamen der älteren attischen Schule bezeichnet werden, gehn wir über zu einer Betrachtung der erhaltenen Werke aus Attika, welche auf diese Schule, wenngleich nicht auf einzelne Meister derselben zurückzuführen erlaubt ist.

Die erhaltenen Monumente Athens.

VIERTES CAPITEL.

Andeutungen über die Gesetze der architektonischen Ornamentsculptur.

Von allen den erhabenen Meisterwerken des Phidias und der Seinen, von jenen Idealbildern, vor denen das Alterthum staunte, und welche den Namen dieser großen Künstler unsterblich gemacht haben, ist Nichts oder so gut wie Nichts auf uns gekommen, und schwerlich wird auch in Zukunft viel Bedeutendes von denselben gefunden werden. Von den Goldelfenbeinbildern sicher Nichts, schwerlich auch Etwas von den Erzstatuen; denn wegen seiner Verwendbarkeit zu anderen Zwecken ist das antike Erz während der barbarischen Zeiten des Mittelalters in ausgedehntestem Maße eingeschmolzen und verbraucht worden. Nur in Beziehung auf dies und jenes Marmorwerk der älteren attischen Schule dürfte die Hoffnung einer Wiederauffindung wohl nicht ganz aufzugeben sein, obgleich schwerlich Unverstümmeltes vom Schoße der Erde geborgen wird. Sei's damit aber auch wie es sei, dasjenige, was wir bis jetzt besitzen, wird immer die Hauptmasse

unseres Denkmälerschatzes bleiben, und schwerlich werden wir aus neuen Funden mehr über Art und Kunst der Schule des Phidias lernen, als wir aus einem genauen Studium der Monumente, welche wir besitzen, zu lernen vermögen und wirklich bereits gelernt haben.

Freilich ist der auf uns gekommene Denkmälerschatz, verglichen mit dem, was jene Zeit hervorbrachte und was die Alten aus derselben besaßen, nur ein geringer Rest; freilich sind die Monumente, die wir bewundern, nur solche, von denen die alten Zeugen entweder gar keine oder nur eine ganz flüchtige Notiz genommen haben, freilich müssen wir gestehn, dass alle diese Monumente unter den Schöpfungen der Meister nur in zweiter Linie zu nennen sind. Denn was immer wir haben sind architektonische Sculpturen, also solche, die nicht schlechthin um ihrer selbst willen, sondern zu einem decorativen Zwecke gemacht wurden. Aber dennoch können wir sie nicht hoch genug schätzen, dennoch uns nicht hingegeben genug in ihr Studium, und das heißt in ihre Bewunderung versenken; denn trotz dem Gesagten tragen diese Werke durchaus das Gepräge der Werkstatt, in der sie entstanden, athmen sie vollkommen den Geist der unvergleichlichen Zeit, welche sie hervorbrachte, vergegenwärtigen sie uns den Charakter der Kunst des Phidias und der Seinen vollständiger und klarer, als alle Berichte, Beschreibungen und Lobpreisungen der verlorenen Meisterstücke in den Schriften der Alten.

Da, wie gesagt, alle auf uns gekommenen Denkmäler architektonische Sculpturen sind, so müssen wir zu ihrer Würdigung uns in aller Kürze vergegenwärtigen, wie beschaffen, wo angebracht, wohin vertheilt, wie durch seine Stelle bedingt der Sculpturenschmuck des griechischen Tempels war.

Überblicken wir demgemäß in einer flüchtigen Skizze den griechischen Tempel in seiner äußeren Erscheinung, mit der allein, abgesehn vom Grundriß, von der Raumvertheilung und Raumbestimmung, wir es zu thun haben, um diejenigen Stellen kennen zu lernen, an welchen sich die Plastik mit der Architektur verbindet. Der griechische Tempel in seiner vollendeten Gestalt war eine oblong viereckige Cella, der entweder eine Säulenhalle vorlag, oder die an der Vorder- und Hinterfaçade mit einer Säulenhalle geschmückt, oder die endlich von einer oder mehren Säulenreihen rings umgeben war. Zunächst über den Säulen ruht als deren Verbindung der mächtige, nur an der unteren Fläche zwischen den Säulen band- oder kranzartig, nie aber in der Blüthezeit der Kunst und nur ganz einzeln in der alten (wie in Assos, s. oben S. 96 f.) mit Figuren ornamentirte Epistyl- (Architrav-) Balken, über diesem als Mittelglied der Fries, den wiederum die in leichter Gliederung ornamentirte aber mächtig vorspringende Dachtraufe bekrönt. Gedeckt ist der Tempel mit einem zweiflügelig flach abfallenden Dache, welches über der Vorder- und Hinterfaçade einen von schräglaufendeu Dachtraufen umgrenzten dreieckigen Giebel bildet. Auf dem Epistylbalken ruhen die Deckenbalken, die, querüber gelegt, die horizontale, mit dünnen Deckplatten gefüllte Decke des Tempels tragen, und die bei größeren Tempeln im Innern der Cella von eigenen Säulen gestützt werden. Thatsächlich ruhen diese Deckenbalken mit auf der Mauer der Cella, der architektonischen Idee nach aber nicht, sondern nur auf dem, sei es von den Säulen, sei es in den kleineren Tempelformen von den Wandpfeilern getragenen Epistyl; die Cellawand ist ideell structiv

nur die Umschließung des Raumes und ist als Teppich gedacht, der von den Deckenbalken herabhangt.

Von allen den Theilen des Tempels, welche wir in dieser, in den allgemeinsten Zügen gehaltenen und für die drei bekannten Ordnungen der Baukunst gleichmäßig geltenden Skizze genannt haben, wird, sofern sie structiv sind, nur gelegentlich, und man kann wohl sagen, in Ausnahmefällen einer, nämlich die Säule und der Pfeiler durch eine plastische Gestaltung ersetzt, durch eine an der Stelle des Säulenschaftes oder des Pfeilers als Gebälkträger fungirende Menschengestalt, welche man in diesem Falle im eigentlichen Wortsinn eine „Bildsäule" nennen kann. Wir werden auf diese Vertretung der Säule und des Pfeilers durch die als Gebälkträger fungirende Menschengestalt weiter unten zurückkommen, indem wir die beiden eminentesten Beispiele derselben, die Karyatiden des Erechtheion und die Atlanten von Agrigent besprechen, und halten uns demnach hier zunächst an die im engeren Sinne ornamentale Sculptur des Tempels. Die Stellen, wo sich dieser ornamentale Sculpturschmuck findet, sind der über dem Epistylbalken ruhende Fries, der von den Dachtraufen umrahmte Giebel, welchen die Architektur nur zu schließen, nicht auch zu schmücken vermag, und endlich finden wir drittens die Plastik beschäftigt die Mauer der Cella mit einem Friese zu krönen, von dem wir sehn werden, daß er als Borde der als Teppich gedachten Wand aufzufassen ist.

Wenn wir nun diese Stellen am Tempelbau, deren sich die Plastik zur Herstellung eines lebendigen Schmuckes bemächtigt, genauer im Einzelnen betrachten, und mit dem Säulenfriese, wie er zur Unterscheidung vom Mauerfriese bezeichnet werden möge, beginnen, so müssen wir die bekannten Ordnungen der griechischen Baukunst, die dorische, ionische und korinthische getrennt behandeln, weil grade auf diesem Punkte durch dieselben die Aufgaben der Plastik wesentlich verändert werden.

Der Fries der dorischen Ordnung besteht aus einer Reihe kurzer und sehr kräftiger Stützen der weit ausladenden Dachtraufe, welche Triglyphen heißen und, mit canellurartigen Einschnitten ornamentirt, durch Bemalung mit zwei contrastirenden Farben (Blau und Roth) in ihrer Gliederung noch schärfer hervorgehoben, über jeder Säulenmitte und jedem Intercolumnium stehn. Wesentlich von der Höhe ihres Abstandes von einander lassen diese Triglyphenstützen zwischen sich einen nahezu quadraten und je nach der Größe des Tempels etwa 2—4 Fuß großen leeren Raum, die sogenannte Metope. Diese Metopen scheinen in ältester Zeit unverschlossen geblieben zu sein und zur Aufstellung heiligen Schaugeräthes gedient zu haben, später wurden sie durch eine in die Triglyphen einfugende glatte Marmortafel geschlossen, womit aber auch Alles gethan war, was die Architektur an sich zu thun vermochte. Die Ausschmückung des leeren Metopenraums, die figürliche Ornamentirung der glatten Tafel mußte sie den Schwesterkünsten, der Malerei und der Plastik überlassen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Malerei hier der Plastik vorangegangen ist, sei es auch nur, indem sie der Metopenplatte einen gegen die Farben, mit denen die Triglyphen bemalt wurden, contrastirenden dunklen Anstrich gab, der als Färbung des Grundes allezeit festgehalten worden zu sein scheint. Wann zuerst die Plastik sich mit der figürlichen Ornamentirung befaßte, ist nicht genau auszumachen; das früheste Beispiel liegt

uns in den älteren Metopenplatten von Selinunt vor, die, wie oben S. 86 f. bemerkt, etwa dem Anfange des VI. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung angehören. Von dieser Zeit abwärts scheinen sich Plastik und Malerei in die Ornamentirung der Metopen getheilt zu haben, und zwar in der Art, daß der Plastik die beiden Façaden, der Malerei die beiden Langseiten zufielen. So ist es z. B. am sogenannten Theseustempel in Athen; an Prachttempeln, wie der Parthenon in Athen, dessen 92 Metopenplatten allesammt mit Reliefen geschmückt sind, scheint jedoch die kostbarere und dauerhaftere Plastik die Malerei gänzlich verdrängt zu haben.

Fassen wir nun die Aufgabe in's Auge, welche der Plastik in der Darstellung der Metopenreliefe wurde, so ergiebt sich zunächst, daß die durch die Triglyphen getrennten Metopenplatten zu Trägern einer einheitlichen größeren Composition nicht geeignet, nur mit getrennten und in sich abgeschlossenen Gruppen verziert werden konnten, wenn auch nicht geläugnet werden soll, daß diese einzelnen Gruppen zu einander in Beziehung stehn und durch einen gemeinsamen Grundgedanken zusammengehalten werden konnten. Immerhin ist eine derartige Einheit, zumal eine solche, die sich über mehr als eine Seite des Tempels erstreckte, nicht nothwendig, und steht erst in zweiter Reihe, während die erste Forderung die abgerundete Vollständigkeit jeder einzelnen Composition ist. Findet sich eine höhere Einheit, die selten ganz gefehlt haben wird, so müssen sich die einzelnen Metopenreliefe zu derselben doch wie die selbständigen und gleich geltenden Einzelscenen einer vieltheiligen, nicht centralisirten Handlung verhalten, während aus der zu oberst geforderten Selbständigkeit jeder einzelnen Composition wiederum hervorgeht, daß eine und dieselbe Person in verschiedenen Handlungen füglich in mehren Metopen wiederholt erscheinen kann. So war es z. B. in Olympia, wo die Thaten des Herakles, so auch am sogenannten Theseustempel in Athen, wo neben diesen die Hauptthaten des Theseus die Metopen schmücken. Andererseits boten große Schlachten, wie die der Götter und der Giganten, der Kentauren und der Lapithen u. A., sofern dieselben sich als eine Reihe von getrennten Einzelkämpfen auffassen ließen, erwünschte Gegenstände für die Composition von Metopenreliefen. Endlich durften auch friedlichere Gegenstände, aus mythischem wie aus menschlichem Kreise gewählt, sofern sie im Übrigen den besprochenen und den gleich zu erwähnenden Bedingungen genügten, zum Metopenschmuck verwendet werden, und sind zu demselben verwendet worden, wie wir dies aus einem Beispiel von Selinunt und am Parthenon finden werden.

Sowie aus der Trennung der Metopen durch die Triglyphen die Forderung einer selbständigen Composition jeder Metope, so ging aus der äußerst kräftigen Gestalt der Triglyphen und der energischen Gliederung des ganzen, aus abwechselnden Triglyphen und Metopen bestehenden, von dem weitausladenden Dachkranze beschatteten dorischen Frieses die Forderung einer kräftigen Formgebung in den Reliefen der Metopen hervor, die nie anders als hocherhoben gebildet werden konnten, weil ein flaches Relief sich an dieser Stelle unbedeutend und fade ausgenommen haben würde. Zur weiteren Hervorhebung der Formen des kräftigen Hochreliefs wurde die Farbe angewandt, namentlich auf dem Grunde, welcher wohl ohne Ausnahme entweder satt roth oder dunkelblau gefärbt wurde, ohne natürlich eine Bemalung der Reliefe selbst auszuschließen, soweit überhaupt

der Marmor bemalt wurde, d. h. in den Theilen, welche eine natürliche dunkle Localfarbe haben, wie Haare, Waffen, Kleidung u. dgl. mehr. Endlich darf man wohl als eine letzte Consequenz sowohl der selbständigen Composition der einzelnen Metopen wie auch der Kräftigkeit ihrer Formgestaltung betrachten, daß bewegte Handlungen als Gegenstände die Regel, ruhige Gruppen nur Ausnahmen bilden. Denn die bewegte Handlung hat sowohl den Vorzug kräftigerer Formen und größerer Mannigfaltigkeit in den Stellungen der Figuren wie denjenigen, sich klarer und einfacher, vollständiger und runder auszusprechen, als eine ruhige Gruppirung und eine mehr innerlich oder geistig bedeutende Handlung.

Dies etwa sind die Bedingungen, unter denen die Aufgabe der Metopenbildnerei stand, und nach denen nebst der Genauigkeit der Erfüllung des gegebenen Raumes die auf uns gekommenen Metopenreliefe in stilistischer wie in geistiger Beziehung zu beurteilen sind.

Sehr verschieden, in einigem Betracht fast gradezu entgegengesetzt sind die Bedingungen, welchen der Darstellung des ionischen Frieses und des Frieses der Cella am dorischen Tempel unterlag, vor welchem letzteren wir freilich nur ein vollgiltiges Beispiel, den Fries des Parthenon kennen.

Sowie die ionische Ordnung verglichen mit der dorischen überhaupt die leichtere, zierlichere ist, welche an die Stelle der kraftvollen Strenge des Dorismus heitere Eleganz setzt, so ist auch ihr Fries, welcher über dem leichteren Epistylbalken liegt, nicht als Träger des Dachkranzes behandelt, folglich nicht mit den markigen Triglyphenstützen versehen, sondern er ist aufgefaßt im Sinne der Längendimension als ein leicht um die Stirn des Tempels geschlungenes Band. Der ionische Fries, laufe er außen um den Tempel, wie z. B. beim Tempel der Nike Apteros in Athen, oder im Innern über einer, die hypaethrale Öffnung umgebende Säulenstellung hin, wie beim Tempel in Phigalia, ist ein ununterbrochen sich erstreckender langer Streifen von geringer Höhe. Als Grundbedingung für die Composition des Friesreliefs ergiebt sich aus der besprochenen Beschaffenheit des Raumes, den der Fries bot, die Einheitlichkeit einer ununterbrochen fortlaufenden und unter sich zusammenhangenden Figurenreihe, und zwar entweder einer solchen, welche sich über je eine der vier Seiten des Frieses, oder über mehre derselben, oder über alle vier erstreckte, je nachdem man das zugleich Übersehbare des Raumes oder seine in der Gleichmäßigkeit ausgesprochene innere Einheit in's Auge faßte. Aus dieser Gleichmäßigkeit des ganzen Friesstreifens und jeder Seite desselben geht nun ferner hervor, daß das Friesrelief in seiner Composition nicht auf einen Mittelpunkt centralisirt zu sein braucht, ja streng genommen es nicht sein darf, da der Raum an sich in keiner Weise einen Mittel- oder Hauptpunkt hervorhebt. Findet sich eine Centralisation in der Composition von Friesstreifen, so kann dies nur bei kürzeren Friesen der Fall sein, deren Enden für den in der Mitte stehenden Beschauer zugleich übersehbar, den Raum als zweitheilig oder zweiflügelig, folglich einen Mittelpunkt umgebend, darstellen. Bei langen Friesstreifen, die nur im Entlangschreiten nach und nach übersehbar werden, würde eine centralisirte Composition ein Fehler sein, und nur die gleichmäßig und, wie der Beschauer, in einer Richtung sich bewegende Composition entspricht den Gesetzen des Raumes. Soll aber ein kürzerer Friesstreifen zweiflügelig oder central componirt werden, so kann dies nie allein durch Hervorheben der Mitte gesche-

hen, sondern entweder ohne dies oder nur durch dieses Hervorheben der Mitte in Verbindung mit der Gegenbewegung in der Composition der Flügel, der Gegenbewegung entweder auf einander hin oder von einander weg.

Da ferner der Fries vermöge des unverhältnißmäßigen Überwiegens der Längen- über die Höhendimension die Tendenz der Längenerstreckung, und folglich der Bewegung in dieser Richtung ausspricht, so erwächst dem Friesrelief die Bedingung derjenigen Composition, in welcher sich die Bewegung im Sinne der Längendimension ausspricht. Mit anderen Worten, es kann nur die Composition genügen, in der ein Fortschreiten, ein Streben oder eine Richtung von einem Ende zum andern, oder von den Enden zur Mitte, oder von der Mitte zu den Enden sich darstellt; fehlerhaft ist die Nebeneinanderstellung, sei es ruhiger oder abwechselnd in verschiedener Richtung bewegter oder gewendeter Figuren. Wir werden den östlichen Fries des Niketempels von diesem Fehler nicht ganz freisprechen können und denselben an diesem Beispiel sehr deutlich empfinden. Sowie die kräftige Gliederung des in Triglyphen und Metopen abwechselnden dorischen Frieses ein starkes Hochrelief der Metopenplatten fordert, so wird ein gleich starkes Hochrelief des ionischen Frieses durch die leichtere Gliederung des ionischen Dachbaues verboten. Das Gesetz für den ionischen Fries ist mäßiges Halbrelief; zu starke Erhebung des Reliefs läßt die Figuren derb und den Fries lastend erscheinen, zu flaches Relief würde ihn zwischen der immerhin kräftigen Umrahmung durch den in drei Gliedern vortretenden Epistylbalken und die schattig überhangende Dachtraufe schwächlich machen. Dies flache Relief dagegen können wir als Gesetz des Frieses der Cella am dorischen Tempel hinstellen, und zwar deshalb, weil der Fries hier keiner kräftigen Gliederung, sondern der glatten Wand entspricht, auf welcher er selbst bei mäßiger Halberhebung des Reliefs lasten würde. Die Wand der Cella ist ihrem structiven Schema nach wie gesagt nur der umschließende Teppich, nicht eine Stütze, sie hangt gleichsam vom Gebälk herab, nicht trägt sie die Balken, welche durch sie hindurch gehn; der Fries ist die Borde dieses Teppichs, welche der Natur desselben folgen muß. So ist der Cellafries des Parthenon, das einzige Muster dieser Art, obgleich über 500 Fuß lang und $3\frac{1}{3}$ Fuß hoch, doch nur in $3\frac{1}{2}$ Zoll hohem Relief gehalten.

Das Friesrelief in der korinthischen Ordnung unterliegt in allem Wesentlichen den Compositionsgesetzen des ionischen Frieses, und nur für die Formgebung darf man, gemäß der noch leichteren Gliederung der korinthischen Bauweise, ein noch weniger erhabenes, fast flaches Relief als Norm hinstellen. Erhalten ist uns von Friesen in korinthischer Ordnung aufgeführter Gebäude nur ein Beispiel in demjenigen des choragischen Denkmals des Lysikrates in Athen, aus der folgenden Periode der plastischen Kunst. Dies Relief, auf welches seines Orts näher zurückgekommen worden soll, unterliegt einer eigenthümlichen Beurteilung, insofern das mit demselben gezierte Gebäude ein Rundtempelchen ist, der Fries folglich einen ununterbrochen rings umlaufenden Streifen bildet. Wenn dies eine Einheitlichkeit der Composition des Reliefs bedingt, so widerstrebt hingegen die Unmöglichkeit dasselbe gleichzeitig zu übersehn einer straffen Centralisirung. Wir werden sehn, daß die aus dieser Eigenthümlichkeit des Baues sich ergebende doppelte Aufgabe mit Geist und in vollkommen den Gesetzen entsprechender Weise beobachtet und

gelöst ist, während auch die Erhebung des Reliefs durchaus derjenigen entspricht, welche wir principiell fordern mußten.

Wir kommen endlich zum Giebelfelde[31]). Es ist gesagt worden, daß das Dach über den beiden Façaden offen war und einen durch Gesims und Dachgesims begrenzten flachdreieckigen Raum darstellte, welcher, nach einer Vergleichung mit den Schwingen eines Adlers (Aëtos), Adler genannt wurde. Diesen flachdreieckigen offenen Raum konnte die Architektur wohl schließen, aber seine Ornamentik wie die der Metopen mußte sie der Plastik überweisen, welche auch hier Besitz ergreifend, den Gesetzen dieses Raumes gehorsam, Herrliches, fast das Herrlichste, was wir von alter Kunst besitzen, geschaffen hat. Vergegenwärtigen wir uns auch hier die Bedingungen, welche die Form und Gliederung des Giebels der Composition und Formgebung der Plastik vorschrieb.

Im bestimmtesten Gegensatze zu dem gleichmäßig in der Längendimension sich erstreckenden Raume des Frieses stellt das Giebelfeld einen in schärfster Weise aus Mitte und zwei Flügeln bestehenden Raum dar. Die oberste Bedingung der Composition der Giebelgruppe ist demnach die schärfste Centralisirung; die Giebelgruppe kann nur aus einer energisch markirten Mitte und zweien auf diese Mitte bezüglichen Flügeln bestehn. Dieser obersten Forderung kann einzig und allein dadurch entsprochen werden, daß der Gegenstand des Giebelbildwerks eine große, in sich einheitlich geschlossene Handlung darstellt, und eine solche ist uns denn auch in allen Giebelgruppen, von denen wir Kunde besitzen, mit einer einzigen Ausnahme bezeugt und verbürgt. Diese Ausnahme sind die Giebelgruppen des Heraklestempels in Theben von der Hand des Praxiteles, welche, nach Pausanias die meisten der zwölf Kämpfe des Herakles darstellten, folglich eine Reihe einzelner Handlungen derselben wiederkehrenden Hauptperson neben einander[32]). Es wird auf diese Sculpturen bei der Besprechung der Werke des Praxiteles zurückzukommen sein.

Zweitens aber sind im Giebel auch die beiden Flügel einander vollständig entsprechend und erstrecken sich in völlig gleichen Dimensionen nach beiden Seiten. Daraus geht die zweite Forderung an die Composition der Giebelgruppe hervor, nämlich diejenige der Entsprechung und Symmetrie ihrer beiden Flügel oder Hälften, nur daß diese von der älteren Kunst (s. die Giebelgruppen von Aegina) strenger, von der Kunst der Blüthezeit freier im Einzelnen behandelt wird. Drittens bedingt die nach beiden Enden abnehmende, in einen spitzen Winkel auslaufende Höhe der beiden Flügel ein gleiches Abnehmen in der Höhe der Figuren in der Gruppe je nach ihrer Entfernung von der Mitte, was äußerlich gefaßt die Stellung und das Maß der Figuren, geistig gefaßt eine abnehmende Bedeutung der Personen einer solchen Gruppe bedingt, liege diese Bedeutung in ihrem eigenen Wesen und Charakter, oder in ihrem Antheil an der Handlung, oder in der Größe des Interesses, das sie in Anspruch nehmen. Wie viel Bedingtheit, man könnte sagen: wie viel Zwang für die Composition der Giebelgruppe! Aber nur für die unvollkommene Kunst ist diese Bedingtheit Nichts als dies und dieser Zwang nur ein solcher; für die Kunst auf ihrer Höhe wird das Darstellungsgesetz zum Darstellungsmittel, die Bedingtheit der Composition zum Hebel des Ausdrucks und zur Offenbarung der Idee. Eben wie die Mitte die Hauptperson oder Hauptgruppe fordert, hebt sie dieselbe auch über die Flügel hinaus; eben wie die

Abnahme in der Bewegung, in der Größe, in der Bedeutung der Personen nach den Flügeln hin Bedingung ist, unterstützt auch diese Abnahme die klare Gliederung der Gruppe; eben wie die Symmetrie beider Flügel Gesetz ist, wird sie auch zum Mittel der Verbindung des Entsprechenden oder Gegensätzlichen. In den ältesten Giebelgruppen, die wir kennen, den aeginetischen, ist das Gesetz noch Zwang, die Bedingtheit noch Schranke, wenigstens in überwiegendem Maße, in dem vollkommensten der auf uns gekommenen Muster von Giebelgruppen, in denen des Parthenon, ist das Gesetz und die Bedingung nur noch Mittel in der Hand des Künstlers, um seine Ideen auszusprechen. In den oben beschriebenen Giebeln des Tempels von Olympia mögen wir eine Mittelstellung des Künstlers gegenüber den Gesetzen erkennen, die ihn noch binden, zugleich aber fördern.

Soviel von den Bedingungen der Composition; was aber die Formgebung anlangt, so machte bei Tempeln und anderen größeren Bauwerken die Größe des Giebels einerseits, seine kräftige, ja mächtige Umrahmung durch Gesims und Dachgesims andererseits die Anwendung des Reliefs unmöglich und forderte die Composition in vollen Statuen, und für diese, abgesehn von dem Maße, welches die Größe des Giebels bestimmte, Kräftigkeit und Großheit in der Anlage und Formgebung der Gestalten. Zierlichkeit ist ausgeschlossen, Feinheit allein würde nicht zur Geltung kommen; dabei erscheint Bewegtheit als eine ziemlich unausweichliche, schon durch die nothwendig verschiedene Stellung der Mittel- und Endfiguren bedingte Forderung. Wohl hat man vielfach davon geredet, daß in den beiden Giebeln sich ein Gegensatz einer mehr und einer weniger bewegten Handlung auszusprechen scheine; es soll dieser Satz nicht bestritten werden, obgleich er in voller Allgemeinheit sich kaum wird durchführen lassen; unbedingt aber kann bei der weniger bewegten Handlung des einen Giebels nur von einem relativen Maß, im Verhältniß zu der bewegteren Handlung des anderen Giebels die Rede sein, völlige Ruhe ist auch nirgend nachweisbar.

Wenn nun endlich ein Wort über die Bezüglichkeit des plastischen Schmuckes eines Tempels zu diesem selbst und zu der in ihm verehrten Gottheit zu sagen ist, so kann dies sehr kurz und bündig ausfallen. Den Mangel des Zusammenhanges der Darstellungen in Giebeln, Friesen, Metopen mit der Tempelgottheit oder ihrem Cult behaupten, das heißt die sinnvollen, gedankenreichen Griechen zu den einfältigsten, gedankenlosesten Menschen machen. Die innerliche Bezüglichkeit des bildlichen Schmuckes des Tempels zu der Gottheit, die in demselben verehrt wurde, ist eine unausweichliche Forderung des verständigen, geschweige des künstlerischen Menschengeistes. Nur freilich ist der Grad und die Art dieser Bezüglichkeit nicht immer gleich, und es hieße wiederum die überschwänglich geistreich schaffenden griechischen Künstler arg mißverstehn, wenn man glaubte, die angedeuteten Bezüge trocken schematisiren und auf eine gewisse leicht übersehbare Zahl zurückführen zu können. Dürfen wir aber dies nicht, so ist allerdings zuzugestehn, daß wir nicht immer im Stande sein werden, von dem bildlichen Schmucke eines Tempels auf seinen Cult zu schließen, nach jenem diesen zu bestimmen, wo er unbekannt ist, daß es vielmehr unsere Aufgabe wird, aus den gegebenen Thatsachen die Beziehungen der einzelnen Theile des Gesammtschmuckes zu einander und zu dem Tempelcult aufzusuchen und uns viel lieber mit den so zu gewinnenden Resul-

taten zu begnügen, als in übereilten Schlüssen da systematisiren zu wollen, wo uns die Thatsachen in durchaus fragmentarischer Weise überliefert sind.

FÜNFTES CAPITEL.

Die Sculpturen am sogenannten Theseustempel.

Wir beginnen unsere Rundschau unter den architektonischen Sculpturen der älteren attischen Schule mit einem athenischen Monumente welches man aus der Periode der Verwaltung Kimons oder aus Phidias' Jugendzeit datiren zu können geglaubt hat, den Sculpturen des sogenannten Theseion oder des Tempels des Theseus, dergleichen einer von Kimon Ol. 77 oder 78 erbaut wurde. Daß aber wirklich der noch in vortrefflicher Erhaltung auf uns gekommene, früher als eine Kirche des h. Georg, neuestens als ein Museum eingerichtete Tempel eben dies kimonische Theseion sei, das ist, obwohl es von Einigen noch immer als ausgemachte Wahrheit behandelt wird, und obgleich der Versuch von L. Roß [33]), einen neuen Namen, Tempel des Ares einzuführen, aus topographischen Gründen verfehlt ist, noch immer sehr zweifelhaft. Sei es aber darum wie es sei, möge der Tempel in der That das Theseion oder möge er, nach gewissen Kennzeichen, die man geltend gemacht hat [34]), ein anderes Bauwerk aus der kimonischen Epoche sein, auf keinen Fall kann dies, wie man früher angenommen hat und wie ich selbst geglaubt habe, nach Maßgabe unseres jetzigen Wissens über den Entwickelungsgang der älteren Kunst über das Datum der Sculpturen entscheiden, welche, wären sie Ol. 77 oder 78 entstanden, den Statuen der Tyrannenmörder stilistisch nahe verwandt sein müßten, während sie, mit unbefangenem Auge betrachtet, nicht älter, vielleicht sogar jünger als die Ol. 85. 3 vollendeten Sculpturen, besonders die Metopen vom Parthenon erscheinen. Ob man sie für später in den fertigen Tempel eingesetzt halten könne, was nicht eben wahrscheinlich ist, das muß dahinstehn; da wir aber bis jetzt wenigstens außer Stande sind, ihr wirkliches Datum anzugeben, so mögen sie in dieser Darstellung den Platz vor den Parthenonsculpturen behalten, den sie nach der früheren Ansicht über ihre Entstehungszeit einnehmen.

Der plastische Schmuck des sogenannten Theseion [35]) bestand aus einer Giebelgruppe an der westlichen Façade des Tempels, der keine im Osten entsprach [36]), aus Metopen und zwei Friesen in der Vor- und Hinterhalle (Pronaos und Opisthodom). Von der Giebelgruppe ist Nichts erhalten als die Befestigungspunkte der Figuren in dem Giebel, aus denen auf sieben Personen dieser Gruppe, freilich in kaum genügend sicherer Weise geschlossen wird, da die Befestigungen den Plinthen gegolten haben werden, deren jede mehr als eine Figur getragen haben mag. Metopen und Friese dagegen sind noch an ihrem Orte am Tempel.

Die Metopen sind bis auf einige beträchtliche Verstümmelungen erhalten. Mit plastischem Schmuck versehn sind hier jedoch nur die zehn der Ost- oder

Vorderfronte und je vier an den anstoßenden Ecken der nördlichen und südlichen Langseite, also im Ganzen achtzehn, während die übrigen funfzig nur aus glatten Marmortafeln bestehn, die vielleicht, aber nicht nothwendiger Weise mit Figurenmalereien, vielleicht auch nur mit farbigem Anstrich verziert waren. Abgebildet sind die in Gypsabgüssen in London befindlichen Metopen im 3. Bande von Stuarts Antiquities of Athens, cap. 1, Tafel 11—14. Die zehn Metopen der Vorderfront enthalten Thaten des Herakles, zehn von den zwölf ihm von Eurystheus auferlegten Arbeiten, dem sogenannten Zwölfkampfe (Dodekathlos), von dem wir in diesen Sculpturen das früheste Beispiel zusammenfassender Darstellung finden. Jedoch ist zu bemerken, daß die Darstellungen sich nicht auf den Kreis der zwölf Kämpfe beschränken, und daß, wie einige derselben ausgelassen, andere Thaten des Helden eingemischt sind. Mehr oder weniger gut erhalten lassen sich die zehn Thaten des Herakles mit ziemlich zweifelloser Sicherheit erkennen, und zwar als die folgenden: 1) (Nordostecke der Vorderfront) der Ringkampf mit dem nemeischen Löwen (Stuart pl. 11, 1), 2) der Kampf gegen die lernaeische Hydra (pl. 11, 2), 3) die Einfangung der kerynitischen Hirschkuh (pl. 11, 3), 4) die Überbringung des erymanthischen Ebers an den in ein faßartig gestaltetes unterirdisches Versteck geflohenen Eurystheus (pl. 11, 4), 5) die Bändigung der Menschenfleisch fressenden Rosse des thrakischen Diomedes (pl. 11, 5), 6) die Hervorholung des Kerberos aus der Unterwelt (pl. 11, 6), 7) wahrscheinlich der Kampf mit dem Aressohne Kyknos (pl. 14, 15), 8) die Gewinnung des Gürtels der getödteten Amazone Hippolyte (pl. 14, 16), 9) wahrscheinlich der Kampf gegen den dreileibigen Geryon (pl. 14, 17), und 10) die Gewinnung der goldenen Äpfel der Hesperiden (pl. 14, 18).

Die acht Metopen der Nord- und Südseite stellen Thaten des Theseus dar, und zwar lassen sie sich, wie folgt, mit mehr oder minderer Sicherheit erkennen. a. Auf der Südseite: 1) die Besiegung des Minotauros (St. pl. 12, 7), 2) die Einfangung des marathonischen Stiers (pl. 12, 8), 3) die Bestrafung des Sinis oder Pityokamptes (pl. 12, 9), 4) vielleicht die Bestrafung des Prokrustes, dies bleibt jedoch, wie die folgende Benennung zweifelhaft (pl. 12, 10); b. Auf der Nordseite: 5) die Besiegung des Keulenschwingers Periphetes (pl. 13, 11), 6) der Ringkampf mit dem arkadischen Ringer Kerkyon, in welcher Darstellung man sehr mit Unrecht, obwohl in leicht begreiflichem Irrthum, Herakles' Ringkampf mit Antaeos erkennen wollte (pl. 13, 12), 7) die Bändigung und Bestrafung des Skiron (pl. 13, 13), und endlich 8) die Bändigung der krommyonischen Sau (pl. 13, 4).

Alle diese Darstellnngen, soweit sie hinreichend erhalten sind, um uns zum Urteil über ihre Composition und Formgebung zu berechtigen, legen Zeugniß davon ab, daß die Kunst zu voller Freiheit und unbeschränkter Kraft gelangt war. Die Stellungen der kämpfenden Personen sind mit der größten Mannigfaltigkeit erfunden, die Bewegungen voll Schwung und Natürlichkeit, einige Erfindungen im wahrsten Sinne des Wortes classisch, so Herakles' Löwenkampf, Theseus' Kämpfe mit Minotauros, Periphetes, Kerkyon, Skiron und seine Bändigung des Stieres; alle Formen sind eben so naturwahr, gediegen kräftig wie geschmeidig, wenngleich in einer breiten, der Metopensculptur völlig angepaßten, das feinste Detail unterdrückenden Weise gearbeitet. Auch das Gesetz der Raumerfüllung ist in den überwiegend meisten Fällen eben so gewissenhaft wie ungezwungen eingehalten; nur einige Platten, z. B. die pyramidalen Gruppen des Löwenkampfes und des Kampfes mit

der krommyonischen Sau unterliegen in dieser Hinsicht einem geringen Tadel, der in Beziehung auf die achte Heraklesmetope stärker betont werden muß. Denn indem auf dieser Platte Herakles zur linken Seite aufrecht steht, während die getödtete Amazone zu seinen Füßen platt auf dem Boden liegt, entsteht rechts über derselben ein völlig leerer, unangenehm viereckiger Raum. Leise zu tadeln dürfte auch die zehnte Heraklesmetope sein, indem die einander ganz ruhig gegenüberstehenden Gestalten des Helden und einer Hesperide einen leeren Raum zwischen sich lassen und die Metope mehr begrenzen als erfüllen.

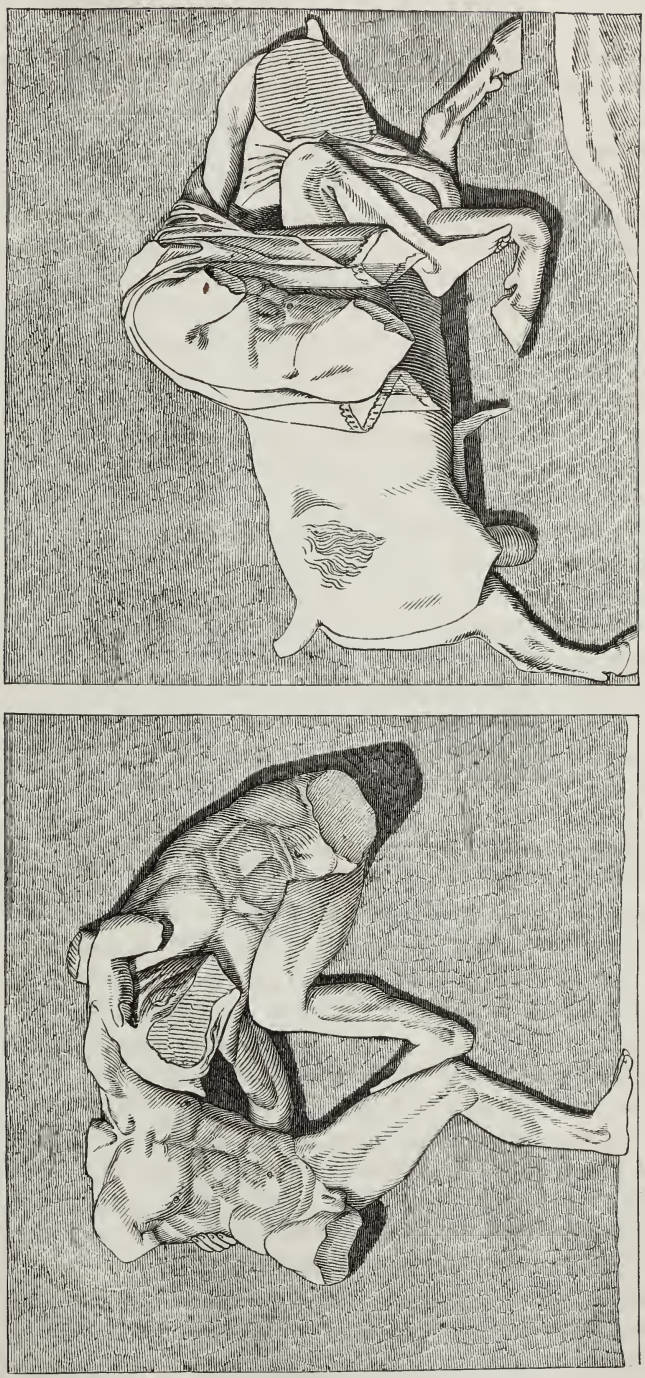


Fig. 52. Zwei Metopen vom sogenannten Theseion.

Eine Anschauung dieser Sculpturen mögen die zwei in Fig. 52 zusammen gestellten Metopen vermitteln, welche zu den besterhaltenen, zugleich dem Gegenstande nach interessantesten gehören. Sie stellen den Kampf des Theseus gegen Minotauros und die Einfangung des marathonischen Stiers dar. Die erstere Metope bietet eine gar fein durchdachte und trefflich ausgeführte Composition. Minotauros ist gewiß kein verächtlicher Gegner des attischen Helden, und dennoch, mag er sich stemmen

wie er will, mag er dem Gegner die Stierhörner in die Seiten drücken, sein Unterliegen steht uns klar vor Augen, auch wenn wir nicht an das mit dem rechten Arme des Theseus weggebrochene Schwert denken, welches demnächst des Ungeheuers Weichen durchbohren wird. Die Art aber, wie Minotauros zusammengedrückt erscheint, während Theseus' jugendliche Heldenschönheit sich frei vor unsern Blicken entfaltet, ist besonders gut erfunden, denn in diesem Contrast der Stellungen liegt mehr als die körperliche und momentane Überlegenheit des Theseus; Minotauros' Stellung erinnert uns an thierische Bewegungen, in Theseus' Haltung aber tritt diesem Halbthierischen die reine Menschlichkeit in halbgöttlicher Verklärung entgegen. Die zweite Metope gewinnt durch die Vergleichung der Metope von Olympia mit der Stierbändigung durch Herakles (unten Fig. 71) ein doppeltes Interesse, indem diese Vergleichung uns eine, für Theseus und Herakles sehr charakteristische verschiedene Auffassung höchster Heldenkraft offenbart. Theseus ist, Herakles gegenüber, schlank und fein, seine Bewegungen machen den Eindruck der Raschheit und Elasticität, seine Erfolge beruhen auf der Gewandtheit eben so sehr wie auf der eigentlichen Stärke. Herakles dagegen ist, ohne plump zu sein, ungleich massiger, seine Kraft ist eine schwerwuchtige, zermalmende, er braucht nicht auf feine Wendungen und künstliche Griffe zu sinnen, um seine Gegner zu bezwingen, die Last seines gewaltigen Körpers allein überwältigt die Anstrengungen seiner Feinde. Und demgemäß haben die Künstler auch die Art, wie beide Helden dieselbe Aufgabe lösen, in geistreicher Weise variirt. Während Herakles sich der Gewalt des dahinstürmenden Stieres mit dem ganzen Körper entgegenstemmt und trotz aller Anstrengung des riesigen und schwerfälligen Thieres dessen ungeheuern Nacken, den eigentlichen Sitz seiner Kraft beugt und herumreißt, ist Theseus offenbar der Bewegung des Thieres gefolgt, bis ihm eine Erhöhung im Boden einen erwünschten Widerhalt darbietet; in diesem Augenblick seinen Vortheil erspähend setzt er, der als der Erfinder mehrer künstlicher Schemata des Ringkampfes galt, dem Stier das linke Knie scharf hinter der Kinnlade ein, faßt denselben an Nacken und Maul und biegt mit raschem Ruck den Kopf der Bestie nieder, deren untergeschlagenes rechtes Vorderbein uns errathen läßt, daß sie zum Sturze gebracht werden, und so dem gewandten Helden unterliegen wird. Ein besonders feines Bewegungsmotiv liegt in dem Gewande des Theseus, welches vor und hinter dem Helden gradlinig herunterhangt; denn es hat der Künstler eben hiedurch den Augenblick fein bezeichnet, wo die Vorwärtsbewegung der Kämpfenden aufgehört hat und einer neuen Bewegung weicht, den Augenblick der Ruhe, der zwischen zweien entgegengesetzten Bewegungen mitten inne liegt. Offenbar ist das Gewand um dieses Motives willen gebildet worden, und doch hat sich der Künstler nicht zu einer naheliegenden Effecthascherei in dem Wurfe der Falten verleiten lassen, der uns eher zu einfach als zu künstlich erscheint, seinen Zweck aber dennoch vollständig erfüllt.

Die Friese der Cella im Pronaos und Opisthodom sind von sehr ungleicher Länge, indem der erstere über die Anten übergreift und sich bis an das Gebälk der Langseiten erstreckt, während letzterer auf den Raum zwischen den Anten beschränkt ist, also nur zwei Drittel der Länge des östlichen Frieses hat. Er besteht demnach auch aus nur vier ungefähr gleich langen Blöcken parischen Marmors, während der östliche Fries aus sechs Blöcken zusammengesetzt ist, von denen bei Stuart

(Taf. 4 in der Gesammtansicht und Taf. 18, 19) der vierte und fünfte vertauscht ist, was um so mehr hervorgehoben werden muß, weil dieser alle Symmetrie der Composition aufhebende Fehler in die aus Stuart entlehnten Zeichnungen z. B. in Müllers Denkm. d. a. Kunst I. Taf. 21 übergegangen ist.

Der Gegenstand des westlichen oder hinteren Frieses, Fig. 53 und 54 unten, kann keinem Zweifel unterliegen, es ist der Kentaurenkampf bei der Hochzeit des Peirithoos, den als solchen besonders die Gruppe des von zwei Kentauren mit einem Steinblock bedrohten Kaeneus erweist, während auffallender Weise nicht allein der besonders charakteristische Weiberraub der Kentauren, sondern auch jede Hinweisung auf das von diesen unterbrochene Hochzeitsmahl fehlt. Unbewaffnete Lapithen und bewaffnete und behelmte Athener aus Theseus' Gefolge bekämpfen die mit frevelhafter Lust in die Feier der Hochzeit eingebrochenen halbthierischen Ungeheuer, ohne daß jedoch das endliche Unterliegen der letzteren mit Bestimmtheit angedeutet wäre. Vielmehr steht der Kampf durchweg so ziemlich gleich, und es erscheint bald die eine, bald die andere Partei im Vortheil, so daß

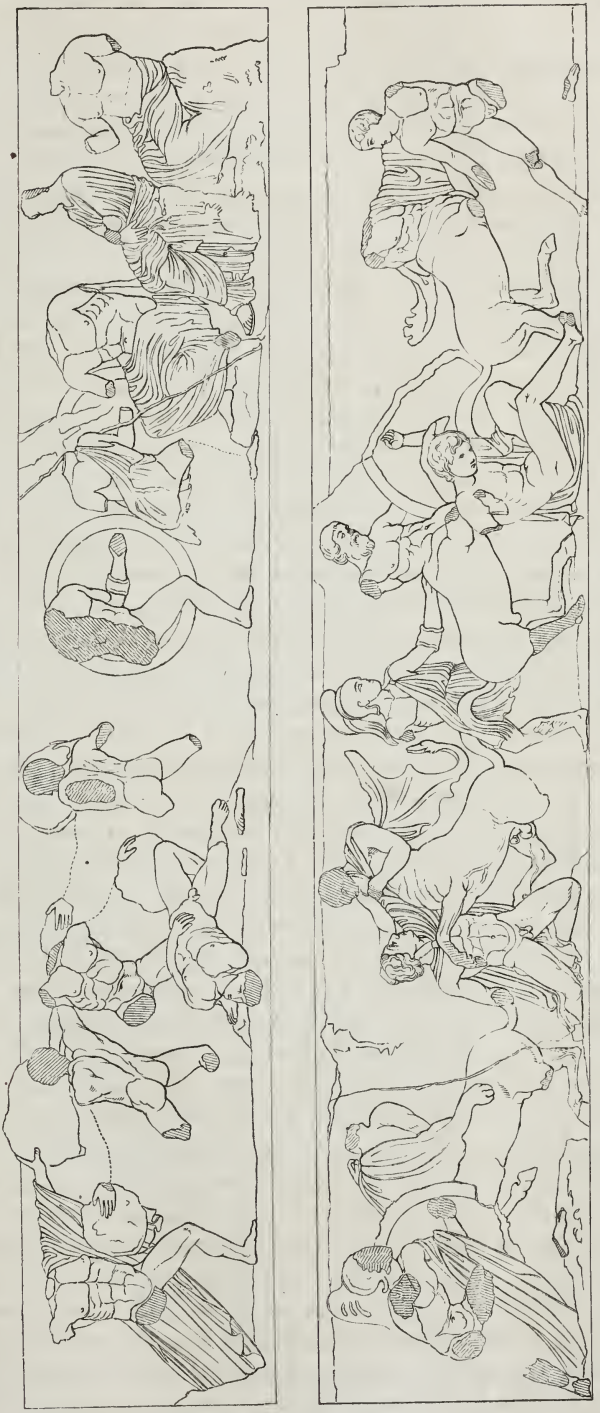


Fig. 53. Proben von den Friesen des sogenannten Theseion, 1.

der Künstler offenbar diese Auffassung gewählt hat, weil er glauben mochte, auf diese Weise größere Abwechselung und Mannigfaltigkeit in seine Composition bringen zu können. Eine solche Mannigfaltigkeit der Stellungen, Bewegung und Gruppirung der Figuren hat der Meister allerdings erreicht, und es genügt ein Blick auf die hier mitgetheilten Proben dieser Friese, um sich zu überzeugen, daß wir hier ein specifisch Anderes als die Compositionen der alten Zeit vor uns haben, daß hier eine Fülle reicher künstlerischer Erfindung mit unbeschränkter Freiheit und mit vollem Bewußtsein gestaltet ist. Den Reigen der Kämpfergruppen eröffnet ein Kentaur, der einen Lapithen rücklings zu Boden gestürzt hat und im Begriffe ist, ihn mit einem gewaltigen Steinblock, den er in beiden Händen erhoben trägt, zu zermalmen; der Jüngling streckt zu ohnmächtiger Abwehr das um die linke Hand gewickelte Gewand dem Feinde entgegen (Stuart pl. 21), während ein beschildeter attischer Genoß von dem augenscheinlich rettungslos Verlorenen fort und einem andern Lapithen zueilt, der einen Kentauren zu Sturze zu bringen gewußt hat und im Begriff ist, dem auf dem Rücken seines Pferdeleibes sich im Staube Wälzenden einen tödtlichen Schwertstoß zu versetzen (St. pl. 21, siehe Fig. 54). Dem hartbedrängten Kentauren eilt aber ein zweiter zur Hilfe heran, der mit einem Baumstamm zu gewaltigem Stoße gegen das Haupt des siegreichen Lapithen ausholt (St. pl. 22, s. Fig. 54), und den sein hinter ihm zurückweichender Gegner kaum an der Ausführung dieses Stoßes verhindern zu wollen scheint (St. pl. 22). Von besonderem Interesse ist die folgende, schon erwähnte Gruppe, in der zwei Kentauren den unverwundbaren Lapithenfürsten Kaeneus, der halb bereits in den Boden gedrückt sich mit seinem wahrscheinlich in Bronze angefügt gewesenen Schilde zu decken sucht, unter einem gemeinsam herbeigeschleppten gewaltigen Felsblock zu zersehmettern suchen, indem dieselbe Gruppe in sehr verwandter Composition im Friese von Phigalia wiederkehrt (St. pl. 22). Gegen den einen dieser Kentauren scheint ein jugendlicher Lapith von hinten einen Schwertstreich zu führen (St. pl. 23), während unmittelbar hinter ihm ein gerüsteter Athener dem ungestümen Ansprung eines Kentauren gewandt und kräftig zugleich den Schild entgegenhält, über dessen Rand hinweg er eine Blöße des Feindes erspäht, um diesem einen tödtlichen Stoß mit dem Schwert zu versetzen (s. Fig. 53, wo auch die folgenden Gruppen, Stuart pl. 23 und 24). Mit ähnlichem stürmischem Ansprung seines Roßleibes hat sodann ein Kentaur einen Lapithen auf die Kniee niedergeworfen, der ihn jedoch bei der Kehle gepackt hat und ihn kräftig zu würgen scheint, so daß der Kentaur sich bemüht, die Hand von seiner Kehle loszureißen, indem er zugleich mit seiner Rechten den Gegner im Haar gefaßt hat. Ob dieser in der abgebrochenen rechten Hand ein Schwert bereit hielt, um es dem Kentauren im günstigen Augenblick in den Leib zu bohren, muß unentschieden bleiben. In der folgenden Gruppe ist ein beschildeter Kämpfer von einem Kentauren rücklings niedergeworfen, gegen dessen Hufschläge er sich mit seinem erhobenen Schilde freilich vergebens und schon mit sichtlich ermattenden Kräften zu decken sucht. Ob der beschildete und behelmte Athener hinter dem Kentauren zurückweicht oder etwa zu einem Schwerthiebe ausholt, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Sehr gewandt dagegen weicht ein jugendlicher Lapith in der letzten Gruppe der überlegenen Kraft seines Gegners aus, dem er zugleich das kurze Schwert von unten in den Pferdebug bohrt, so daß hier zum Schlusse der

menschliche wie gegenüber am Anfang der halbthierische Kämpfer im Vortheil erscheint.

Überblicken wir die Reihe und Folge dieser Gruppen zunächst im Ganzen, so wird uns eine ausgesprochene, aber von aller Steifheit und Gebundenheit freie Symmetrie der Anordnung nicht entgehn. Während einerseits die Zweiflügeligkeit dadurch betont ist, daß die ersten und die letzten Gruppen in entgegengesetzter Bewegung nach außen gewendet sind, gliedert sich die Gesammtdarstellung andererseits in Einzelgruppen, die einander in der Hauptsache entsprechen oder aufwägen und an den Enden aus je zwei Figuren, demnächst aus dreien, und wiederum aus zwei Figuren bestehn, während zwei Mittelgruppen von je drei Figuren, links zwei Kentauren und einem Menschen, rechts zwei Menschen und einem Kentauren übrig bleiben. Durch ein Übergreifen der Handlung von einer Gruppe in die andere wird wenigstens zwei Mal (in der zweiten und vierten Gruppe von links her) die zu scharfe Absonderung der einzelnen Glieder gemildert und auch weiterhin kommen die Übergänge hinlänglich vermittelnde Stellungen vor, um einen schönen Fluß des Ganzen hervorzubringen. Wenden wir den Einzelgruppen unsere Aufmerksamkeit zu, so werden wir uns dem Eindrucke großer Frische der Erfindung und Composition gewiß nicht entziehn können; Einzelnes ist sogar von hoher Kühnheit und mit vollendeter Meisterschaft ausgeführt, so besonders die Gruppe des auf den Rücken gestürzten Kentauren und seines mit eifrigster Kraftanstrengung ihn bedrohenden Gegners (Fig. 54); ja man könnte diese Composition ein bedeutendes Wagniß nennen, wenn die schwierige Aufgabe, das doppelte Wesen in einer so außerordentlichen Stellung zu zeichnen, nicht vollkommen gelöst wäre.

Sehr gelobt werden muß auch der fein beobachtete Rhythmus der Bewegung in dem ersten Athener der Figur 53 und dem jungen Lapithen, welcher den Fries endet (das.); das rasche, gewandte Ausweichen ist äußerst naturwahr aufgefaßt; eben so vortrefflich ist die beginnende Ermattung in dem menschlichen Kämpfer der vorletzten Gruppe ausgedrückt, und endlich werden wir dem Widerspiel gegenseitigen Angriffs und gegenseitiger Abwehr der beiden Kämpfer in der drittletzten Gruppe unsern Beifall nicht versagen können. Dagegen darf nun aber auch nicht verschwiegen werden, daß gewisse Stellungen und Bewegungen der menschlichen Kämpfer und der Kentauren sich einigermaßen monoton wiederholen, so jenes Zurückweichen mehrer Lapithen und Athener, wovon wir in Fig. 53 und 54 je ein Beispiel finden; so ferner die fast identische Bewegung der beiden unmittelbar auf einander folgenden letzten Kentauren (Fig. 53), und ebenso die große Übereinstimmung in den Stellungen des ersten und des baumbewehrten Kentauren in Fig. 54. In Beziehung hierauf werden wir bei späterer Vergleichung die Überlegenheit in der Composition des Frieses von Phigalia lebhaft und nicht ohne Bewunderung empfinden; aber nicht allein hierin, sondern noch mehr in der ungleich größeren Mannigfaltigkeit interessanter, ergreifender Motive und Situationen des Kampfes. Hier handelt es sich doch eigentlich nur um das gegenseitige Messen von Kraft und Gewandtheit, nur die Leidenschaft des Kampfes selbst ist hier gegeben, Gemüth und Gefühl werden daher kaum, höchstens bei dem ermattenden Kämpfer der vorletzten Gruppe erregt, während in dem

Friese von Phigalia eine große Zahl der verschiedensten Leidenschaften in Bewegung sind und uns bald so bald so erregen.

Die Formgebung an sich dagegen wird schwerlich in irgend einem Punkte mit Recht getadelt werden können; hier ist Alles wahr, kräftig, frisch, und die letzten Spuren der Strenge und Knappheit in den Einzelheiten der Körperformen erhöhen eher deren Reiz als sie ihn vermindern; dabei ist der Vortrag, ohne jemals unbestimmt zu sein, dennoch bescheiden und frei von allem Haschen nach Effect, sowie auch überall mit der Wahrheit die Schönheit, ja die Anmuth der Stellungen, Bewegungen und Formen verbunden ist. In diesem Betrachte dürfte allerdings der phigalische Fries gegen diesen zurückstehn, der merkbar derber in den Formen und weder von dem Haschen nach Effect, namentlich in den Gewandmotiven, noch davon freizusprechen ist, mehr als einmal der Naturwahrheit in den Stellungen, Bewegungen und Situationen die feinere Schönheit aufzuopfern. Wohl zu bemerken ist, daß in diesem Friese so wenig wie in dem phigalischen der Ausdruck der Leidenschaft dieser doch lebhaft vorgetragenen Kämpfe in den Köpfen gegeben ist, sondern sich auf die Bewegungen der Handlung beschränkt. Daß dagegen wirklich der eine Kentaur in der Kaeneusgruppe noch eine Spur des alterthümlichen Lächelns zeige, erscheint, soweit man nach dem Gypsabguß urteilen kann, zweifelhaft. Endlich muß noch ein Punkt besonders hervorgehoben werden, die Bildung der Kentauren. Im Ganzen ist die Darstellung dieser zweileibigen Ungethüme hier bereits zu einer inneren Wahrheit durchgedrungen, welche uns an die Möglichkeit ihrer Existenz glauben macht; dennoch ist in einer Besonderheit der Zusammensetzung des menschlichen Oberkörpers mit dem Pferdeleibe ein kleiner Verstoß gegen das Organische nicht zu verkennen, der am deutlichsten bei dem baumbewehrten Kentauren in Fig. 54 hervortritt, und der sich noch bei einigen Kentauren der Parthenonmetopen wiederholt, wie wir an einem Beispiel demnächst sehn werden. Dieser eine Fehler ist, daß der Anfang des Pferdehalses und der Pferdemähne zwischen den Schultern sichtbar wird, ohne organisch in den Menschenrücken zu verlaufen. In diesem Punkte erreicht erst der Fries von Phigalia neben einigen Metopen vom Parthenon das durchweg Vollendete, indem er diesen Ansatz des Pferdehalses vollkommen unterdrückt, den Rückgrat des Menschenleibes in einem Zuge aus dem des Pferdeleibes entspringen läßt, und Becken und Schenkelhals mit der Croupe und den Schultern des Roßleibes in der Art zu verschmelzen weiß, daß die Formen an der Natur beider Knochenpartien Theil haben, so daß eine wirklich und in vollem Sinne organische Bildung aus dieser Mischung hervorgeht.

Je unzweifelhafter der Gegenstand dieses westlichen Frieses ist, desto weniger klar sehn wir in Betreff desjenigen, welchen der östliche darstellt. Verschiedene Deutungen [37]) sind aufgestellt worden, keine jedoch, welche das am meisten Charakteristische der hier geschilderten Kämpfe, den Gegensatz der Bewaffneten und der nackten Steinschwinger genügend berücksichtigte, so daß die abschließende Erklärung dieser merkwürdigen Composition, die füglich doch nur der attischen Nationalsage entnommen sein kann, noch immer eine zu lösende Aufgabe bleibt, Wir können einstweilen nur feststellen, daß ein Kampf bewaffneter Krieger und unbewaffneter Männer, die sich mit Steinblöcken vertheidigen, dargestellt sei, und zwar ein Kampf in Anwesenheit von sechs Gottheiten, die einander zu dritt ge-

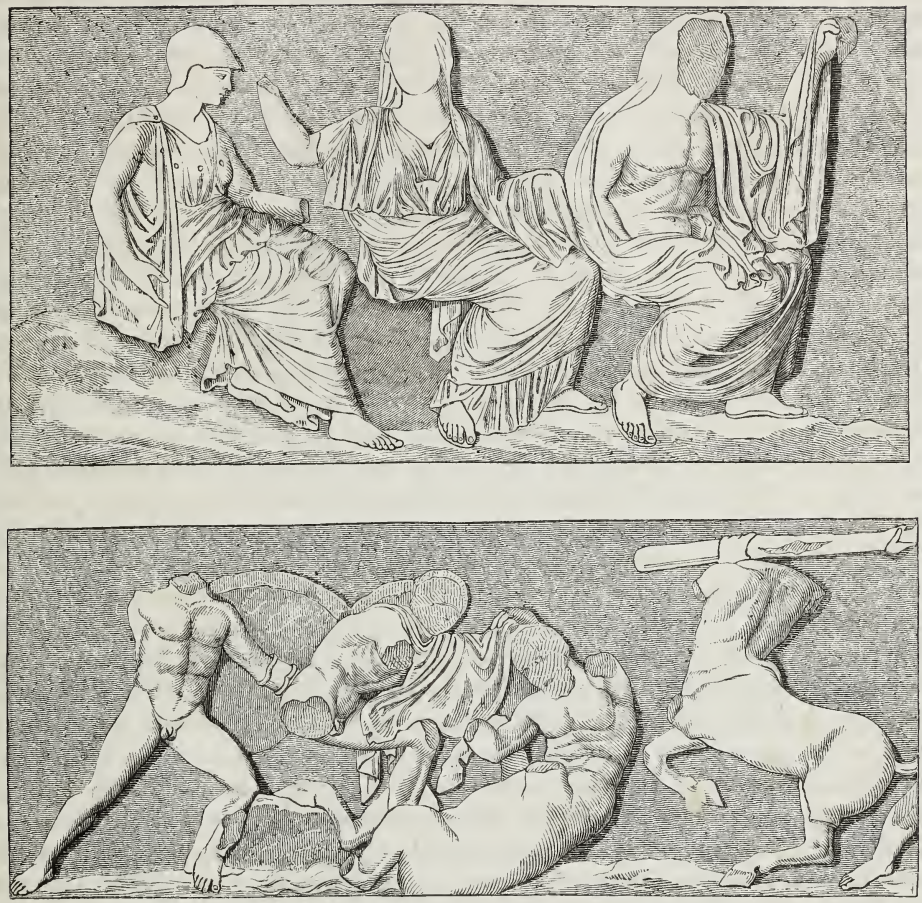


Fig. 54. Proben von den Friesen des sogenannten Theseion, 2.

genüber mitten unter den Kämpfern sitzen. Denn auch die Frage, ob diese Gottheiten der einen und der anderen Partei angehören, also feindlich gesondert sitzen, oder ob sie als die Schutzgötter der einen Partei allein gelten sollen, dürfte noch nicht erledigt sein, obgleich das Letztere wahrscheinlicher ist [38]). Von diesen Gottheiten ist allein Athene in der Gruppe links (Fig. 54) unbedingt sicher durch den jetzt freilich nicht mehr vorhandenen, aber von Stuart noch gesehenen und gezeichneten Helm bezeichnet, jedoch kann man kaum zweifeln, daß in den neben ihr befindlichen Personen Hera und Zeus gemeint seien; wie man aber die beiden, wie es scheint, jugendlich männlichen Gottheiten gegenüber (Fig. 53) und die gracile Göttin in ihrer Mitte nennen solle, ist schwer zu entscheiden.

Nach richtiger Anordnung der, wie bemerkt, bei Stuart vertauschten Platten ist es leicht, eine Übersicht über die Composition dieses Frieses zu gewinnen. Sie ist ungleich schärfer gegliedert als diejenige des westlichen Frieses und zerfällt in drei ungleiche Abtheilungen, welche durch die sitzenden Gottheiten bezeichnet werden. Zwischen den Gottheiten, welche sich grade oberhalb der Anten

des Tempels befinden, was gewiß nicht zufällig ist, sondern auf eine Benutzung der in der Architektur gegebenen Ruhepunkte hinweist, ist der eigentliche Kampfplatz, und hier sind die Streiter hart an einander gerathen, ohne daß der Sieg entschieden wäre; je rechts und links dagegen hinter den Gottheiten, also auf den Flügeln, welche über die Anten übergreifen, sind nicht mehr eigentliche Kämpfe dargestellt, sondern links (Stuart, pl. 15) die Fesselung eines besiegten und auf die Kniee geworfenen nackten Steinschwingers durch zwei gewaffnete Jünglinge im Beisein eines dritten Beschildeten und eines lebhaft zurücktretenden Nackten; rechts ist der Gegenstand der Darstellung zweifelhaft wegen der starken Verstümmelung der Figuren, jedoch ist vielleicht auch hier eine, minder gewaltsame, Gefangennehmung zu erkennen, bei der jedoch nicht etwa die Steinschwingerpartei im Vortheil erscheint. Die Abbildungen Fig. 53 und 54 geben außer den sechs Gottheiten die besser erhaltene Gruppe der Mitte mit Kämpfen. Im Ganzen überblickt, theilt dieser Fries mit dem westlichen die Vorzüge frischer und kräftiger Lebendigkeit in der Anordnung der Gruppen sowie in der Stellung und Bewegung der einzelnen Figuren; namentlich die in Fig. 53 gezeichnete Kämpfergruppe zeigt im schönsten Maße diese Vorzüge, nicht minder die linke Flügelgruppe mit der Fesselung des besiegten Feindes. Dagegen hat der Künstler in dem Gefallenen der Mittelplatte (Fig. 53) eine kühne, dem strengen Reliefstil widerstreitende Verkürzung angebracht, die eben so wenig Lob verdient, wie eine ähnliche, aber stärker mißlungene, im Friese von Phigalia. Während der westliche Fries diesem östlichen darin überlegen ist, daß er vermöge seines Gegenstandes mehr Gelegenheit zu äußerlich mannichfaltiger und formell interessanter Darstellung bietet, so dürfte in diesem Friese eine größere Fülle innerlich oder seelisch interessanter Motive erkannt werden. Dort die bloßen Kämpfe, hier neben diesen die charakteristischen Scenen der Gefangennahme, und zwar diese, namentlich auf dem linken Flügel in wirklich pathetischer Weise gegeben. Auch in den zuschauenden Gottheiten spiegeln sich die mannichfachen Wendungen und Scenen des Kampfes, ruhiges, siegbewußtes Zuschaun in Athene und wahrscheinlich (s. aber Anm. 38) der Göttin links, und daneben eine lebendige, fast zum Einschreiten fortreißende Theilnahme, besonders bei Zeus in der linken Gruppe. Von Monotonie und Beschränktheit der Erfindung kann hier nicht die Rede sein, die Composition ist durchaus lebensvoll und interessant. Von den Formen gilt, was über die Formgebung des westlichen Frieses gesagt worden, sie sind alle wohlverstanden und durchaus lebenswahr. Ja mehr als das, der Künstler hat es vermocht, die Erhabenheit der Götter von der Kraft der Menschen zu unterscheiden, es ist nicht nur der größere Maßstab, in welchem, dem Gesetze der Isokephalie gemäß, die sitzenden Figuren gearbeitet sind, der uns in ihnen Götter übermenschlicher Größe erkennen läßt, es sind die breiten und großen Formen dieser Körper selbst, es ist in Verbindung mit diesen die reiche, effectvoll und doch ohne Effecthascherei dargestellte Gewandung, die uns den Eindruck des Mächtigen, Erhabenen, der göttlichen Würde macht.

In Beziehung auf die Raumerfüllung vertreten diese Friese die beiden Principien der Composition kurzer Friese; im westlichen stellt sich uns die wenn auch in Gruppen gegliederte, doch in der Hauptsache gleichmäßig vertheilte, im östlichen die von zwei Flügeln her scharf centralisirte Handlung dar. Das Relief ist

ein mäßig, wenn auch kraftvoll erhobenes, welches in dem Umstande seine Rechtfertigung findet, daß die Friese nicht als Wandborde, sondern als die Ornamente des über den Säulen ruhenden Gebälks erscheinen. Das Material der Sculpturen ist parischer Marmor, während am Parthenon pentelischer verwendet worden ist. Da dies eine Neuerung, und zwar der an sich weniger günstigen Beschaffenheit des pentelischen Marmors wegen eine etwas gewagte Neuerung ist, so hat man früher auch das Festhalten an dem herkömmlichen Sculpturmaterial des parischen Marmors für ein früheres Entstehungsdatum der Theseionsculpturen geltend gemacht. Daß aber dieser Umstand allein Nichts zu entscheiden vermöge ist einleuchtend.

SECHSTES CAPITEL.

Der plastische Schmuck des Parthenon.

So wie Griechenland den Alten als Mittelpunkt der Welt, Athen als der Griechenlands, die Akropolis als der Athens galt, so dürfen wir in künstlerischem Betracht den Parthenon den Mittelpunkt der Burg von Athen nennen, auf deren engem Raume sich eine Fülle der herrlichsten Schöpfungen der drei bildenden Künste vereinigte, wie sie kein so wenig ausgedehnter Raum der Erde jemals wieder umschlossen hat noch wahrscheinlich jemals wieder umschließen wird. Es war das Athen des Perikles, das Athen auf dem Gipfel seiner Größe und Macht, auf der Sonnenhöhe seiner geistigen Entwickelung und seines Ruhmes, welches sich in dieser Burg mit ihren Prachtbauten ein Denkmal setzte, das man, so sehr alles dort Geschaffene politischen und religiösen Zwecken diente und diesen entsprach, in seiner Gesammtheit vergebens aus dem Zweckmäßigkeitsprincip erklären wird, und faßte man dies auch in seiner höchsten Steigerung und in der größten Mannichfaltigkeit auf. Denn so wie Alles seinen praktischen Zwecken entsprach, so ging zugleich Alles über diese praktischen Zwecke weit hinaus und verkündete ein Volk und eine Zeit, der das Größte nicht zu groß und das Überschwänglichste nicht unerreichbar schien. Und wenn irgend ein Bauwerk der Akropolis in diesem eigentlichsten Sinne monumental war, so war es der Parthenon. Denn diesen Tempel erbaute nicht das Bedürfniß eines einzelnen Cultus wie das mystische Heiligthum der Athene Polias und des Poseidon Erechtheus oder wie die anderen Heiligthümer umher, die Athene Parthenos ist keine Cultidee, sie hat keine legendar-symbolischen Mythen, an ihre Verehrung knüpfen sich keine althergebrachten Caeremonien, ihr Tempel war nicht die Stätte ritueller Opfer; die Athene Parthenos war die Tochter Zeus' schlechthin und sie war die Herrin Athens, das war ihr ganzes Dogma, ihr Bild von Phidias' Hand das absolute Ideal der Göttin, ihre Verehrung war der begeisterte Glaube des attischen Volkes an seine Herrin, ihr Cult das Festgepränge aller frohbewegten Athenefeste, ihr Tem-

pel war Festtempel, Schautempel, und in diesem Sinne, wie ihr Bild von Phidias' Hand, das Monument des Atheneglaubens schlechthin. Und in diesem monumentalen Geiste ist der Parthenon, das Haus der ewigen Jungfrau, aufgefaßt und ausgeführt worden; wohl kannte Griechenland größere Tempel, einen in allen Theilen vollendeteren schwerlich, wohl mochten die Heiligthümer des reichen Kleinasiens an materieller Pracht den Parthenon überragen, an künstlerischer Durchbildung und Schönheit hat ihn niemals ein anderes erreicht. Und so ist denn der Parthenon, künstlerisch betrachtet, das reichste und vollendetste Musterbild des griechischen Tempelbaues, und auch in Beziehung auf den plastischen Schmuck, der allein uns hier angeht, vereinigt der Parthenon in sich Alles, was die griechische Kunst zu leisten vermochte, und zwar Alles in der Form des reinsten und zugleich des höchsten Ausdrucks des künstlerischen Gesetzes und der künstlerischen Idee.

Freilich sind auch hier nur Trümmer auf uns gekommen, schwere Schläge des Schicksals haben dieses Heiligthum der Kunst getroffen und seine harmonische Ganzheit vernichtet, so daß wir uns nicht mehr erkühnen dürfen, dieselbe in der Phantasie wiederzuerwecken und in einem durchweg klaren Bilde anzuschaun. Aber des Erhaltenen, und von jetzt an hoffentlich für immer Erhaltenen ist doch so Vieles, dieses Viele ist so groß, und so wundervoll schön, daß es seit Menschenaltern eine Begeisterung erweckt hat, wie fast nichts Anderes. Diese Begeisterung darf jedoch nie dazu verleiten, sich mit bloßem Staunen zu begnügen, sie muß uns treiben, daß wir mit allen Kräften unseres Geistes nach dem Verstehn und der Erkenntniß ringen. Und je weiter wir in diesem Erkennen und Verstehn fortschreiten, desto tiefer werden wir uns erregt, desto gewaltiger gehoben fühlen, und wenn wir nach den genauesten Studien, nach den eindringendsten Erörterungen des Einzelnen zur reinen Bewunderung des Ganzen zurückkehren, dann wird die Wärme unserer Begeisterung nicht abgenommen haben, wohl aber werden wir uns, um ein Wort Winckelmanns zu gebrauchen, mit unserem Gegenstande gewachsen fühlen, und jene tiefe Läuterung und Erhebung in uns erfahren haben, die alles Große in uns wirkt, das wir empfindend und denkend in uns aufzunehmen streben.

Es war das 3. Jahr der 85. Olympiade, 437 v. u. Z., welches den Parthenon in seiner vollendeten Herrlichkeit glänzen sah. Wie lange der Tempel seiner ursprünglichen Bestimmung verblieb, ist nicht auszumachen, gewiß dagegen, daß er in unverletztem Zustande von der christlichen Gemeinde Athens in Besitz genommen und in eine Kirche der „jungfräulichen Gottesmutter", die an die Stelle der Jungfrau Athene trat, umgewandelt wurde. Mit dieser Umwandlung in eine christliche Kirche begannen die Zerstörungen, wenngleich anfänglich in geringerem Maße; der Eingang im Osten wurde vermauert und an die Westseite verlegt, wo er durch den Opisthodom, die alte Schatzkammer Athens führte; zugleich bedeckte man die Wände mit neuen Malereien byzantinischen Stils, die in Spuren noch heute erkennbar sind, und es scheint, daß man auch den Westgiebel mit zwei großen Rundbogenfenstern durchbrach, um mehr Licht in das Innere zu bringen; wenigstens sehn wir solche Fenster auf den unten beizubringenden Zeichnungen

Carreys angegeben. Ob auch die Zerstörung der Mittelgruppe des Ostgiebels diesen frühesten christlichen Jahrhunderten angehört, ist zweifelhaft. Aus den Zeiten, wo der Parthenon christliche Kirche war, haben wir über denselben keine Nachrichten von Wichtigkeit, nur dürfen wir glauben, daß er im Wesentlichen ohne Verletzungen und Verstümmelung blieb, und also in noch wohlerhaltenem Zustande 1456 in die Hand der Türken überging, die ihn zur Moschee umwandelten und wahrscheinlich auch baulich demgemäß umgestalteten. Welche Zerstörungen hiermit verbunden gewesen sein mögen, können wir jedoch wiederum nicht angeben; auch sie können indeß nur gering gewesen sein, da die Reisenden Spon und Wheler, die ersten, welche eine ausführlichere Kunde, wie von Athen, so von der Akropolis und ihren Monumenten geben, im Jahre 1676 das Gebäude in Betreff des Architektonischen in wesentlich wohlerhaltenem Zustande gesehn zu haben scheinen, während die Sculpturen schon beträchtlich gelitten hatten, und zwar in dem Maße, daß dem Ostgiebel schon damals die ganze Mittelgruppe fehlte. Wir wissen dieses nicht sowohl aus den Angaben der eben genannten Reisenden, als aus den Zeichnungen, welche nach einer nie genug zu preisenden Fügung des Schicksals 1674 der französische Maler Jacques Carrey, ein Schüler Lebruns, welcher den französischen Gesandten Marquis de Nointeil nach Constantinopel begleitete, von den beiden Giebelgruppen, vielen Metopen und einem Theile des Cellafrieses nahm; Zeichnungen, welche, so mangelhaft sie in künstlerischem Betracht sein mögen, unsere wesentlichste Grundlage namentlich für die Restauration der Giebel bilden. Denn sie sind angefertigt nur dreizehn Jahre, ehe den Parthenon der Hauptschlag des Verderbens traf, der nur noch Ruinen von dem Gebäude zurückließ. Diesen Hauptschlag führte 1687 der Feldhauptmann der Republik Venedig, der aus Minden gebürtige, in schwedischen Diensten stehende Graf O. v. Königsmark in Verbindung mit dem Generalcapitän Morosini, späterem Dogen, in dem Kriege Venedigs gegen die Türkei. Die Geschichte dieser denkwürdigen Zerstörung durch Königsmark und Morosini ist in kurzen Zügen diese [39]).

Aus der bereits den Türken abgenommenen Peloponnes zog das venetianische, meist aus Deutschen bestehende Heer im September gegen die Hauptstadt Athen. Die Türken verließen die Stadt und verschanzten sich auf der Akropolis, welche sie für uneinnehmbar hielten. Als demgemäß die Aufforderung zur Übergabe erfolglos blieb, begannen die Venetianer am 25. September aus einer Batterie auf dem s. g. Nymphenhügel und aus einer zweiten in der Stadt die Beschießung der Akropolis. Nachdem diese drei Tage gedauert und an den alten Bauwerken vielen Schaden gethan hatte, fiel am 27. September eine Bombe mitten in den Parthenon, in welchen der türkische Befehlshaber seine Schätze und Kriegsvorräthe geflüchtet und das Pulvermagazin verlegt hatte. In dieses schlechtverwahrte Pulvermagazin schlug die Bombe, und die Explosion riß den Tempel in der Mitte auseinander, so daß von diesem Augenblicke an nur noch eine getrennte östliche und westliche Trümmermasse übrig blieb. Die Türken übergaben die Burg, die Venetianer zogen, allerdings für kaum sechs Monate, in dieselbe ein, und suchten, betroffen und enthusiasmirt [40]) von der Schönheit der erhaltenen Sculpturen, von denselben so viel immer möglich zu erbeuten. Natürlich gingen die Feldherrn voran; Morosini gelüstete es nach dem wundervollen Roßgespann der Athene im westlichen Giebel, jenem Gespann, welches nicht allein Spon und Wheler [41]), son-

dern noch vor ihnen im 16. Jahrhundert einem von zwei Griechen[42]), die einen im Übrigen wenig kundigen und sehr trockenen Bericht über die athenischen Monumente an Martin Crusius in Tübingen sandten, Ausdrücke enthusiastischer Bewunderung entlockten. Die Arbeiter aber, denen es übertragen war, die kolossalen Rosse aus dem Giebel herabzulassen, waren ungeschickt oder nachlässig; die herrlichen Gebilde stürzten auf den Felsboden der Akropolis hinab und zerbrachen in unscheinbare Trümmer.

Begreiflicherweise suchten auch die Untergebenen aus den Haufen von Sculpturtrümmern Beute zu machen; wie Vieles weggeschleppt und zerstreut wurde, ist unbekannt; Einzelnes hat sich wiedergefunden, so zwei von Bröndsted in Kopenhagen entdeckte Köpfe, der eines Kentauren und der eines griechischen Jünglings von einer Metope[43]), und so ein weiblicher Kopf über Lebensgröße, der zuerst in venetianischem Privatbesitz (eines Hrn. Weber) auftauchte, jetzt im Louvre ist und einem der beiden Giebel zugeschrieben wird[44]).

Nächst Königsmark und Morosini wird Lord Elgin als Hauptzerstörer des Parthenon verschrieen. Über Elgin und seinen Kunstraub, wie über Königsmark und Morosini ist waidlich declamirt worden, von Lord Byron an bis auf die neueste Zeit. Freilich mit sehr zweifelhaftem Rechte. Wahr ist es allerdings, daß Elgin Athen von seinen Hauptmonumente entblößt hat, wahr ist es, daß er nicht mit der Schonung und Vorsicht verfahren ist, die man billig verlangen sollte, als er im Jahre 1801 durch einen Ferman des Sultan die Erlaubniß erhielt, in ganz Griechenland zeichnen und formen zu lassen, und wegzunehmen, was ihm beliebte; aber es ist eben so wahr, daß durch Lord Elgins Kunstraub, denn anders kann man ihn freilich nicht nennen, die kostbaren Reste der herrlichsten Monumente der Plastik für immer gewahrt und von ferneren Zerstörungen gesichert worden sind. Vom englischen Volke, allerdings nach langer Debatte im Parlamente 1816 angekauft, haben sie im britischen Museum ein Asyl für kommende Jahrhunderte gefunden. Und wer will, angesichts der Gegenwart und der noch immer dunklen Zukunft Griechenlands läugnen, die Monumente hätten dieses Asyls und dieser Sicherung ferner nicht bedurft? Und auch das darf nicht übersehn werden, daß, mag Griechenland uns nicht mehr so fern liegen wie früher, die Denkmäler in London den Studien zugänglicher, für die Wissenschaft und Kunst weit fruchtbarer gewesen sind und sein werden, als wenn sie an Ort und Stelle geblieben wären, von woher, sowie die Sachen thatsächlich liegen, vielleicht noch kaum ein Gypsabguß in die europäischen Museen gekommen wäre, während die von aller Eifersucht des Alleinbesitzes freie Liberalität der Verwaltung des britischen Nationalmuseums jedem Gypsmuseum Abgüsse, welche immer man will, für verhältnißmäßig geringe Kosten erreichbar macht. Man lasse also die Rhetoren und Dichter declamiren, lobe Lord Elgin nicht, wie dies z. B. der englische Archaeolog Millingen thut[45]), weil er, selbstsüchtig und eigennützig, kein Lob und keinen Dank verdient hat, aber man segne das Schicksal, das sich seiner Hand bediente, um die Sculpturen des Parthenon, nachdem das herrliche Gebäude selbst zur Ruine geworden, zum Gemeingut der Menschheit zu machen!

Wenden wir uns hiernächst zur Übersicht dessen, was uns von dem gesammten plastischen Schmuck des Parthenon bewahrt ist, und betrachten wir zuerst

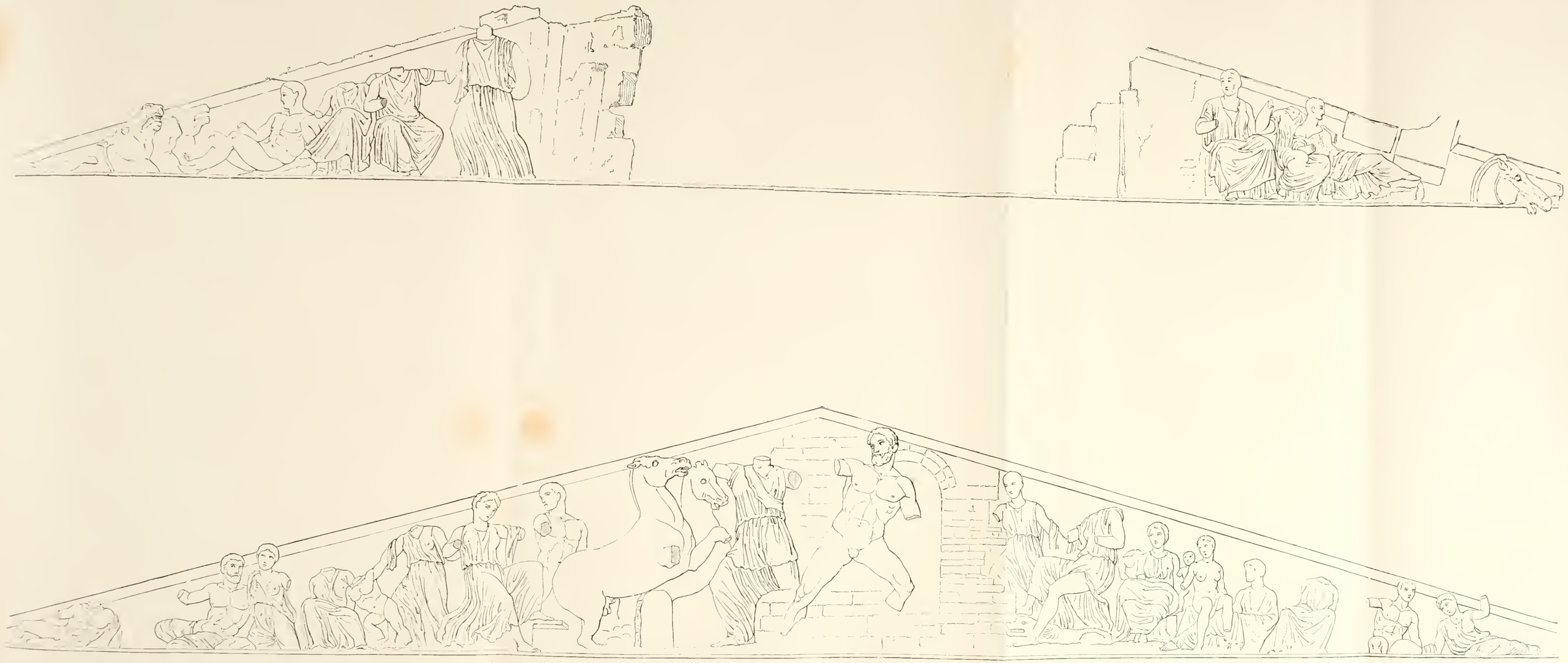


Fig. 55. Carreys Zeichnungen der Giebelgruppen des Parthenon.

1. Die Giebelgruppen.

Es ist schon früher erwähnt worden, daß die Zeichnungen Carreys[46]) die einzige authentische Urkunde über die Sculpturen des Parthenon aus der Zeit vor der großen Zerstörung bilden. Und zwar gilt dies vor Allem von den Giebeln, einmal weil Carrey dieselben vollständig zeichnete, wie er sie noch sah, während er von dem Fries und den Metopen trotz angestrengtem und wahrhaft aufopferndem Fleiße nur einzelne Theile zu copiren Zeit und Gelegenheit fand, andererseits, weil bei der Zerstörung die Giebelgruppen neben den Metopen am meisten gelitten haben und thatsächlich der Art verwüstet sind, daß wir ohne Carrey von der Composition auch nicht einmal eine Ahnung haben würden. Die Carrey'schen Zeichnungen der Giebelgruppen also, deren Originale auf der pariser Bibliothek bewahrt werden, und die vielfach in Copien wiedergegeben sind, wie sie denn auch die beiliegende Tafel Fig. 55. enthält, müssen allen ferneren Betrachtungen zum Grunde gelegt werden. Vergegenwärtigen wir uns zunächst den Bestand unseres Besitzes gegenüber dem von Carrey Gesehenen und Gezeichneten.

Von dem vorderen oder Ostgiebel (in Fig. 55. oben) fehlte schon zu Carreys Zeit die ganze Mittelgruppe, also alle Hauptpersonen, die zunächst an der Handlung betheiligt waren. Was aber Carrey bietet, das besitzen auch wir noch vollständig bis auf die Köpfe zweier Figuren und einige abgestoßene Theile der übrigen vorhandenen, ja wir haben eine Person mehr, als Carrey im Giebel sah, eine Nike, welche, dem rechten Flügel angehörend, herabgestürzt war und glücklich wieder aufgefunden wie alles Übrige (10 Stücke), bis auf einige nicht sicher bestimmbare Torse in Athen, sich im britischen Museum befindet. Nicht so glücklich sind wir mit dem Westgiebel, den Carrey so gut wie vollständig sah unb mittheilt; hier ist das Meiste unwiederbringlich verloren; was wir noch besitzen ist Folgendes: die Eckfigur links, in London; eine männliche und die ihr verbundene weibliche Figur zunächst der Eckfigur, noch heutigen Tages an Ort und Stelle im Giebel; der Torso der männlichen Figur neben dem Wagen der Athene; zwei Fragmente der Athene selbst, in London; etliche Fragmente der Pferde, in Athen; ein Fragment des Torses des Poseidon, in London — was hieran fehlt (die unteren Theile der Brust) ist neuerdings aufgefunden und wird in Athen bewahrt; der Torso der weiblichen Figur, welche Poseidons Gespann zügelte, in London; ein Fragment der Frau rechts, neben der die beiden Kinder erscheinen, in London; der größte Theil der im rechten Winkel knieenden Figur, nebst mehren nicht sicher zu bestimmenden Torsen, in Athen, und außerdem mehre andere Fragmente, von denen weiter unten die Rede sein wird, in London und Athen, nebst dem schon erwähnten, jetzt im Louvre befindlichen (Weber'schen) Kopfe, der aber nur gewagter Weise einer bestimmten Figur beigelegt werden kann.

Auf diese Reste und die Carrey'schen Zeichnungen gründet sich nun eine beträchtliche Anzahl von Restaurationsversuchen aus älterer und neuerer Zeit, welche hier einzeln anzuführen ohne Zweck und Nutzen sein würde[47]), um so mehr, als keiner derselben in die Composition dieser großen Gruppen so tief eingedrungen ist und für ihr Verständniß im Ganzen und im Einzelnen so viel geleistet hat, wie der Aufsatz Welckers im 1. Bande seiner Alten Denkmäler S. 67 ff., und der auch dem folgenden Versuche einer Ergänzung und Erklärung zum Grunde liegt,

obwohl dieser nicht nur im Einzelnen sondern für den Westgiebel in einer Hauptsache von Welckers Ansichten abweicht.

Der einzige antike Schriftsteller, welcher die Giebelgruppen erwähnt und folglich uns einen Anhalt zur Erkennung der dargestellten Gegenstände bietet, ist Pausanias. Und was sagt er? Nichts als diese dürren Worte (1, 24, 5): „Von dem, was in den Giebeln sich befindet, bezieht sich Alles, was über dem Eingange ist, auf die Geburt der Athene, was aber hinten ist, auf den Streit der Athene mit Poseidon über das [attische] Land". Es sind dies die beiden Mythen, welche schon oben als das ganze Dogma der Athene Parthenos, der Tochter Zeus' und Herrin von Attika bezeichnet sind, ihre Geburt und die Besitzergreifung des Landes durch den Sieg über Poseidon, und zwar war die letztere Scene an der Hinterseite dargestellt. Diese Bemerkung des Pausanias hat in früherer Zeit zu dem gründlichsten Irrthum Veranlassung gegeben, denn indem man übersah, daß die Christen bei der Umwandlung des Parthenon in eine Kirche der allerheiligsten Jungfrau den Eingang verlegt hatten, glaubte man die Geburt der Athene in dem Giebel erkennen zu müssen, welcher sich über dem christlichen Eingange, dem Aufgange zur Akropolis und den Porpylaeen zugewandt, befindet, während, seitdem erkannt worden, daß der antike Eingang des Parthenon, wie der meisten griechischen Tempel, auf der Ostseite war, kein Zweifel mehr besteht, daß der östliche Giebel die Geburt der Athene, der Westgiebel den Streit über den Besitz des Landes enthielt. Da dieser Westgiebel der in Carreys Zeichnungen ungleich vollständiger enthaltene ist, so müssen wir unsere Betrachtung mit diesem beginnen.

Der Westgiebel.

Hier bezieht sich die Darstellung also auf Athenes Streit mit Poseidon über die Schutzherrschaft und den Hauptcult, d. h. den göttlichen Besitz des attischen Landes. Der zum Grunde liegende Mythus wird mit mehren Variationen erzählt, sein Kern ist aber dieser. Poseidon wie Athene erheben ihre Ansprüche auf Attika und rufen entweder die olympischen Götter oder Kekrops, den Landeskönig zum Schiedsrichteramte auf. Vor diesem Gerichte schaffen nun beide Gottheiten Zeichen ihrer Macht als Geschenke an Attika, Zeichen, welche zugleich wenigstens eine Seite ihres Wesens ausdrücken, und über welche anstatt über die Personen gerichtet wird, so wie Paris in der älteren Form der Sage nicht über die drei Göttinnen urteilt, sondern über die Gaben, welche sie als ihrem Wesen entsprechende darbieten. Poseidon schlägt den Felsen der Akropolis mit dem Dreizack, und es entsprudelt mehr als 500 Fuß über dem Meere der heilige Salzquell des Erechtheion; Athene, neben Zeus Schützerin der Ölbäume Attikas, läßt aus dem kahlen Felsenboden der Akropolis dicht neben dem poseidonischen Quell den heiligen Urölbaum sprießen, denselben, von dem alle Ölbäume Athens, der Stolz des Landes abstammen, denselben, der von Xerxes mit dem Tempel, in dessen Hofraum er wuchs, verbrannt, nach dem frommen Glauben des attischen Volkes gleich am nächsten Morgen einen neuen, ellenlangen Schoß getrieben hat, zum Zeichen, daß Athene ihre Stadt auch in der Zerstörung nicht verlassen habe. Und damit hat sie das Größere gethan, das Bessere verliehen, und ihr wird der Besitz des Landes zugesprochen. Ob der Künstler unserer Gruppe sich einen Richter der streitenden Gottheiten dachte, ist nicht durchaus klar, sehr wahrscheinlich aber ist, daß er

keinen bestimmten annahm, sondern Poseidon als sich selbst, wenn auch im höchsten Unmuth, überwunden gebend auffaßte.

Wenn nun Pausanias sagt, es beziehe sich Alles in diesem Giebel auf den Streit um das Land, so ist das ein sehr allgemeiner und ungenauer Ausdruck; eine schöne und sowohl für diesen Giebel wie für die Restauration des östlichen hochwichtige Bemerkung Welckers aber ist es, daß nicht der Streit, sondern der Moment nach dem Streit, der Moment des entschiedenen Sieges der Athene dargestellt gewesen sei, und, muß hinzugesetzt werden, allein dargestellt werden durfte und konnte. Denn hätte der Künstler den Streit selbst gebildet, so wäre dessen Ausgang zweifelhaft, und damit aller Sinn und alle schöne Bedeutsamkeit der Composition vernichtet gewesen. Nein, der Sieg ist entschieden, beide Gottheiten verlassen den Kampfplatz, Athene eilt mit triumphirendem Schritte ihrem von einer weiblichen Person, vielleicht Pandrosos[48]) gezügelten, von Ares begleiteten Gespanne zu, Poseidon weicht in wilder Aufregung und mit der heftigsten Bewegung des gewaltigen Körpers zu seinem Wagen zurück, den ihm seine Gattin Amphitrite bereit hält, und den etwa Tethys, die Meergöttin oder eine entsprechende Person zunächst begleitet. Auf dem Kampfplatze bleiben nur die geschaffenen Zeichen zurück, dort sprudelt wenig über den Boden erhoben Poseidons Quell, hier ragt grade unter der Mitte des Giebels in dem von beiden zurücktretenden Hauptpersonen freigelassenen Raume der schlanke Stamm von Athenes heiligem Ölbaum empor, von dem Fragmente[49]) wieder aufgefunden worden sind, ihr Siegeszeichen, ihr bleibendes, segensvolles Geschenk an ihr geliebtes Land. Haben wir dies als die Hauptsache der Composition, welche die in Fig. 55a. gegebene Restauration von Th. Große veranschaulichen möge, erkannt, so können wir die Bedeutung der beiden Flügelgruppen mit wenig Worten aussprechen. Sie stellen bis auf die Eckfiguren die Gefolgschaft beider Gottheiten dar, welche sich zum Anschaun des Kampfes und zur Feier des Sieges der einen oder der anderen Seite versammelt und um den Kampfplatz gesetzt oder gelagert haben. Rechts ist das Gefolge des Poseidon; es sind Meergottheiten oder solche, die in Beziehung zum Meere und seinem Herrscher stehn. Zunächst dem Gespanne ist Leukothea mit ihrem Sohne Palaemon-Melikertes, dann folgt Thalassa[50]), die Meergöttin, mit der meergeborenen, hier zum ersten Male unbekleidet gebildeten Aphrodite auf den Knieen, neben der in Knabengestalt Eros erscheint, und endlich schließt eine weibliche Gottheit, die wir als Galene oder Doris oder eine andere, Thalassa entsprechende Göttin des Meeres[51]) zu erklären haben werden, Poseidons Gefolge ab, während wir in den beiden Eckfiguren am wahrscheinlichsten den Flußgott Ilissos[52]) und die Quellnymphe Kallirrhoë zu erkennen haben, welche hier wie liebend verbunden erscheinen, weil die Kallirrhoë im Bette des Ilissos entspringt, also in der Wirklichkeit gleichsam von ihm umarmt wird.

Diesem poseidonischen Gefolge entspricht nun rechts, in sinnvollem Gegensatze der Personen ausgewählt, ein echt attisches Gefolge oder die Partei der Athene. Zunächst am Gespann finden wir die eleusinischen Erdgottheiten, Demeter bequem sitzend, Kora, den Knaben Iakchos an der Hand, der mit kindlicher Freude und ungestümer Bewegung zu Demeter hineilt, als wolle er Athenes Sieg jubelnd verkündigen. Die beiden nächstfolgenden verbundenen Figuren, von den wesentlich erhaltenen die einzigen noch in Athen befindlichen, unterliegen verschiedenen

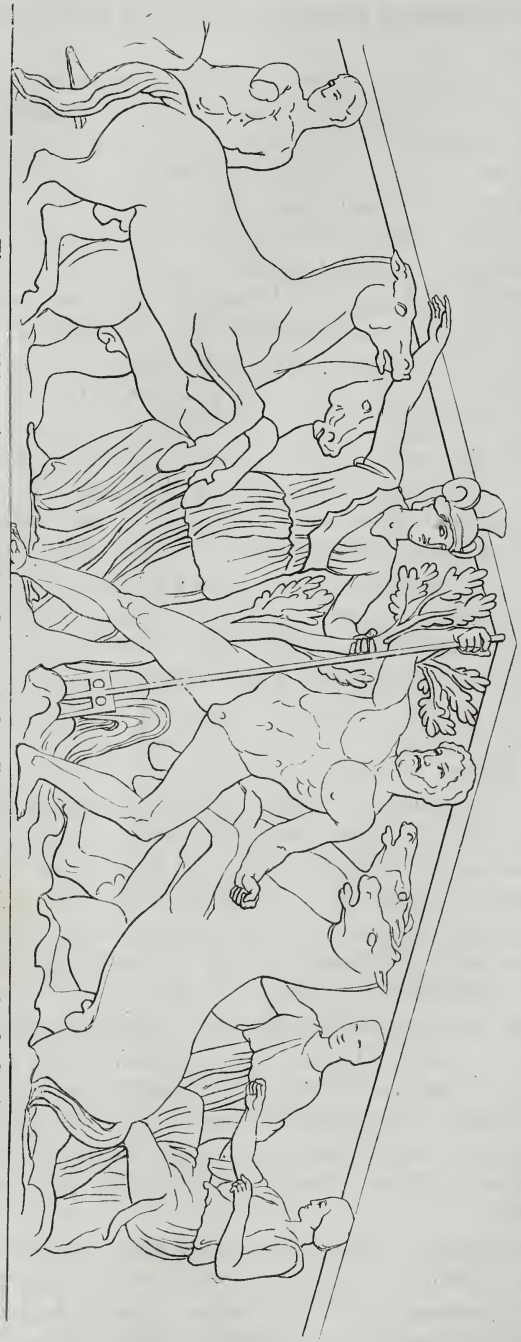


Fig. 55a. Skizze einer Restauration des westlichen Parthenongiebels von Theod. Große.

Deutungen, von denen aber immerhin diejenige die wahrscheinlichste bleibt, welche den ältesten attischen Landeskönig Kekrops mit seiner Gemahlin [53]) erkennt, den Vertreter des Landes selbst, während der Flußgott in der Ecke, der bequem gelagert, doch zu der frohen Kunde sich herumwendet, den Namen des Kephisos zu erhalten hat, anstatt desjenigen des Ilissos, unter dem er als eine der berühmtesten Statuen des Alterthums gewöhnlich angeführt wird. Mag aber auch nach dem soeben Vorgetragenen die eine oder die andere Person nicht mit voller Sicherheit benannt sein, so ist doch die Composition der ganzen großen Gruppe und der Zusammenhang der gesammten Personen unter einander und mit der Mittelgruppe vollkommen klar und durchsichtig. In der Mitte Athene und Poseidon in der heftigsten, gegensätzlichen Bewegung, hier der Wagen zum Siegeszug der Athene, dort derjenige des Poseidon zum Rückzug in sein feuchtes Wogenreich ihm bereitgehalten, gelenkt und begleitet von nahverwandten Gottheiten, in denen die Bewegung der Hauptpersonen am lebhaftesten sich wiederspiegelt, dann die weniger betheiligten und deshalb weniger bewegten Gefolge, und endlich localbezeichnende Eckfiguren, die Flußgötter Athens, welche, auch sie noch, obwohl an ihren Orten festgebannt, zu der auf der Burg vorgehenden Handlung herumgewandt, diese grade so zwischen sich einfassen, wie die Flüsse Ilissos und Kephisos südlich und nördlich an Athen vorbeifließen und die Stadt in ihre Mitte nehmen. So verklingt die bewegte gewaltige Handlung der Mitte nach den Flügeln hin mehr und mehr,

harmonisch mit dem Antheil und der Bedeutsamkeit der Personen und der Stelle der Figuren am Giebel abnehmend.

Der Ostgiebel.

Auch hier ist Pausanias' Ausdruck ein allgemeiner und ungenauer, wenn er sagt, es beziehe sich Alles auf Athenes Geburt. Die Analogie des Westgiebels muß uns dazu führen, hier nicht die Geburt selbst, sondern den Augenblick nach der Geburt anzunehmen, wo die plötzlich erwachsene Göttin vor den Olympiern dasteht und Staunen ergreift, die es ansehn, wie der Dichter singt. Daß aber wirklich der Moment nach der Geburt dargestellt war, dafür giebt es, obgleich die ganze Mittelgruppe fehlt und für ewig spurlos verschwunden ist, Beweise. Diese sind nicht sowohl darin zu suchen, daß der Act der Geburt Athenes aus dem Haupte des Zeus an sich etwas Seltsames und daß er etwas plastisch um so weniger Darstellbares ist, je puppenhafter Athene in allen Kunstwerken erscheint, in denen die Geburt selbst gebildet ist; es ist vielmehr zunächst das geltend zu machen, daß der Künstler nur indem er Athene erwachsen und selbständig neben Zeus hinstellte und auf sie die Stellungen und Bewegungen der nächsten Figuren bezog, sie zur Hauptperson machen, also das ausdrücken konnte, was er ausdrücken sollte und was ihm sein Mythus vorschrieb: Athene von Zeus geboren! Denn der Act der Geburt macht Zeus zur Hauptperson, und der einzig richtige Ausdruck wäre: Zeus bringt Athene zur Welt. Wo bliebe da die Bedeutsamkeit der Darstellung für Attika? Aber noch entscheidender ist ein Anderes; man wende die Blicke auf die erhaltenen Figuren. Die beiden ersten Personen rechts wie links sind eilende Botinnen, rechts, bei Carrey fehlend, aber glücklich wiedergefunden, die geflügelte Nike, links die Himmelsbotin Iris. Das sind die antiken Engel der Verkündigung! Sie bringen die große Kunde von der Geburt der Athene der staunenden Erde und zuerst dem attischen Lande, und das können sie doch erst, nachdem das Wunder vollendet ist. Also lasse man doch für immer das Fratzenbild einer plastischen Darstellung des Geburtsactes der Athene in Kolossalfiguren fallen!

Haben wir so den Gesammtinhalt und die Auffassung der uns leider fehlenden Composition der Mittelgruppe festgestellt, so wird die Frage nach den Personen, welche dieselbe bildeten, von untergeordnetem Interesse. Prometheus, nach attischer Sage anstatt Hephaestos derjenige, der Zeus' Haupt spaltete und die Geburtshelferin Eileithyia werden schwerlich gefehlt haben; im Übrigen denke man von den großen Göttern etwa Hera, Apollon, Artemis, Hermes und Hestia hinzu. Die Vermuthungen, die man hier aufstellen mag, sind im Einzelnen weniger wichtig, als die richtige Auffassung der uns erhaltenen Figuren. In der Mitte, nicht aber durch das ganze Giebelfeld hin, wie neuerlich wieder behauptet worden ist, bildet der Olymp das Local; von ihm stürmen sie hinweg, die eilenden Botinnen Nike und Iris, um zu verkündigen, daß Attikas Göttin geboren sei. Rechts empfangen diese Botschaft drei engverbundene Göttinnen, von denen die erste schon in lebhafter Erregtheit der Nike zugewendet ist, die zweite die ersten Bewegungen der Wendung macht, während die dritte der Schwester noch ruhig im Schoße liegt. Das sind nicht die Moiren, wie man wohl gesagt hat, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach die attischen Thauschwestern, Kekrops' Töchter Pandrosos, Aglauros

und Herse, die späteren Pflegerinnen von Athenes Schützling Erichthonios, dem Sohne der attischen Erde. Links diesen entsprechend sind in zwei wiederum engverbundenen und von Iris' Botschaft auch schon erregten Göttinnen die attischen Horen, Thallo und Auxo zu erkennen, während dem jugendlichen Manne nächst ihnen der Name des attischen Landesheros Theseus von allen für ihn vorgeschlagenen immer noch am besten anpaßt. Diese zuletzt genannten sechs Personen hüben und drüben zeigen durch die Lage in der wir sie sehn deutlich, daß sie nicht etwa selbst im Olymp anwesend und Zeugen des großen Vorganges sind, vielmehr sind sie gewißlich in irdischem Local gedacht und zeigen die Welt von dem Eintritt des Wunders überrascht, wie die Hirten auf dem Felde zu denen die Verkündigungsengel kamen. Und auch nur mit dieser Annahme stimmen die Ecken; in diesen sind allerdings nicht wieder Flußgötter oder dergleichen Figuren engerer Localbezeichnung angebracht, denn wohl geht Attika zunächst, aber nicht allein das Wunder der Athenegeburt an, dies gilt der ganzen Welt. Und um dies zu bezeichnen und zugleich die Größe der Thatsache zu vergegenwärtigen bildet der Künstler in die rechte Ecke Selene oder die Göttin der Nacht, die mit ihrem Gespanne hinabtaucht in das Meer oder den die Erdscheibe umspülenden Okeanos, während gegenüber Helios, der Tagesgott mit mächtig emporstrebenden Rossen aus den Wogen emporsteigt; so schwindet Nacht und Dunkel, und es ist Licht und Tag wie Athene geboren ist! Auch hier sehn wir zum Theil, zum Theil ahnen wir dieselbe mit der Abnahme der Giebelhöhe correspondirende Abnahme in der Bewegtheit und Intensität der Handlung, welche doch bis zu den äußersten Ecken ihre Einflüsse erstreckt.

Die erhaltenen Reste[54]).

Wenn im Vorstehenden versucht wurde, auf Grund der Angaben des Pausanias, der Zeichnungen Carreys und der erhaltenen Figuren den Gedanken und den innern Zusammenhang der beiden großen Compositionen darzulegen, so wird es jetzt gelten in der Sonderbetrachtung der einzelnen Statuen und Bruchstücke in feinere Einzelheiten der Compositionsmotive einzudringen und an diesen Monumenten aus Phidias' Werkstatt uns den Kunstcharakter dieses Meisters im Stilistischen und Formellen klar zu machen. Zugleich aber darf nicht versäumt werden, den heutigen Bestand der Reste der Parthenongiebel vollständig, mit den nöthigsten Bemerkungen zu registriren.

Wir beginnen mit dem östlichen Giebel. Hier tritt uns gleich in dem aus dem Meere hervorbrausenden Gespanne des Helios, von dem zwei Pferde in London, zwei sehr verstümmelte an Ort und Stelle sind, eine wundervolle Erfindung entgegen, von der Fig. 56 eine, wenngleich nur unvollkommene Vorstellung vermitteln möge. Der Meister konnte nur die Köpfe und Hälse der Pferde, Kopf und Arme des Helios als eben aus den, deutlich im Marmor angegebenen und ursprünglich durch Farbe wahrscheinlich noch deutlicher hervorgehobenen Wellen auftauchend darstellen, aber er hat in diese Theile ein Leben, eine Kraft, ein Feuer gelegt, welches uns ahnen läßt, wie jenes Kolossalgespann der Athene beschaffen gewesen sein mag, das Morosini so unglücklich zertrümmerte. Es sind gewaltige Thiere, diese Sonnenrosse; den Hals weit zurückgeworfen, den Kopf hoch erhoben, die Ohren scharf zurückgelegt mit sträubend flatternder Mähne, stürmen sie wiehernd

einher, und die angespannten Arme des Lenkers zeigen uns, daß selbst ein Gott Mühe hat, dies Gespann zu zügeln, das den unseligen Phaëton hinabschleuderte in's Verderben; der vorgebeugte Hals des Helios läßt uns die Schnelligkeit der Bewegung fühlen, welcher der Lenker mit vorgelehntem Körper begegnen muß. Das ungefähr giebt uns die Zeichnung; aber nie wird eine Zeichnung das glühende Leben des Originals wiedergeben, schwerlich selbst das Motiv des etwas zur Seite gebogenen Kopfes des vordersten Rosses ganz klar machen können; das ist nicht etwa eine beliebige Wendung, um einen Contrast gegen das hintere grade emporstrebende Roß zu geben, es ist die Wucht des Zügels, die hier zur Geltung kommt, der das edle Thier nicht folgen will, der es mit einer Biegung des gewaltigen Halses nachgiebt, um ihm sonst nicht nachgeben zu müssen und ungehemmt dahinstürmen zu können. Das ist der Inbegriff des Lebens; in dieser Beugung des Kopfes, welche hinter den Kinnladen die Falten der Haut zusammendrückt und den großen Muskel des Halses in straffster Spannung hervortreten läßt, liegt das eigentlich und im höchsten Sinne Bewegte; es ist ein der Natur abgelauschter, im kleinsten Detail wahrer und doch mit monumentaler Großheit wiedergegebener Zug.

Fig. 56. Das Gespann des Helios vom östlichen Giebel des Parthenon.

Wunderbar contrastirt gegen diese Kraft in der gesteigertsten Bewegung die tiefe Ruhe, in welcher diesen Rossen gegenüber der gewöhnlich

Theseus genannte Heros gelagert ist, ein Körper mit dessen mächtigen und doch völlig harmonischen Formen selbst bei einer höchst maßvollen Vortragsweise des Einzelnen kaum ein zweiter der uns, außer den Parthenonsculpturen, erhaltenen wetteifern kann. Die Zeichnung Fig. 57 läßt wenigstens den Adel der Stellung, die Harmonie der Verhältnisse, die Großheit der Anlage erkennen, leider aber nicht ganz das warme und frische Leben, welches diese Statue in besonderem Maße auszeichnet.

Fig. 57. Sogenannter Theseus vom östlichen Giebel des Parthenon.

Sie stellt die Natur des männlichen Körpers in ihrer vollendetsten Durchbildung und doch in ihrer reinsten Wahrheit dar, mögen wir die Composition im Ganzen, mögen wir die einzelnen Formen der Musculatur in ihren Verhältnissen und Functionen oder die Haut ins Auge fassen, die sich bald straff und fest, bald weich und lose über die Muskeln spannt, aber immer so, daß sie wie beweglich und verschiebbar erscheint. Es ist nicht jene in Muskelbergen aufgethürmte Stärke der Heraklesgestalten namentlich der späteren Kunst, welche uns diesen Körper so imposant erscheinen läßt, es ist nicht einmal die männliche Kraft in ihrer gesteigerten Erscheinung, wie sie uns der Torso des Poseidon aus dem westlichen Giebel darbietet; es ist die Männlichkeit in maßvollster Vollendung, und wer sich gewöhnt hat, Werke kolossalen Maßstabes zu sehn, wird selbst den Reiz der Jugendblüthe in dem Prachtbau dieser Glieder nicht verkennen, die, um an den Ausspruch des

Bildhauers Dannecker zu erinnern, wie von der Natur abgeformt erscheinen, ohne daß wir jemals so glücklich sind, im Leben Ähnlichem zu begegnen oder begegnen zu können. Eben die Jugendlichkeit, die Schlankheit der Formen in Verbindung mit ihrer Kraft, auf welche schon oben bei Besprechung der Metope vom Theseion mit der Bändigung des Stiers hingewiesen wurde, macht auch den Namen des in dieser Periode der attischen Kunst wohl nur bärtig gebildeten Herakles für diese Figur unwahrscheinlich und den des Theseus wahrscheinlicher, obwohl Theseus in der späteren Kunst zu noch jugendlich feinerer Heldenschönheit fortgebildet wurde. Das Heraklesideal aus Phidias' Zeit kann uns die ebenfalls schon erwähnte best-erhaltene Metope von Olympia (Fig. 71) vergegenwärtigen [55]). Unter der Annahme, daß wir Theseus zu erkennen haben, für den auch das Löwenfell, auf dem die Figur liegt, so gut wie für Herakles paßt, werden wir das in der weggebrochenen rechten Hand gehaltene Attribut nicht als Keule, sondern ein in der Scheide steckendes Schwert zu ergänzen haben [56]), das auf den Boden gestützt war, und auf dem die Hand des Helden ruhte. Dies Schwert war wahrscheinlich von Metall und daraus erklärt sich sein spurloses Verschwinden, welches bei einer aus dem Marmor selbst gearbeiteten Keule nicht der Fall sein würde.

Auf die ganz nackt halb hingestreckt daliegende Jünglingsgestalt folgt im Giebel in schönem Contrast die Gruppe der ganz und reich bekleideten beiden Göttinnen, in denen mit Wahrscheinlichkeit die attischen Horen erkannt werden. Sie sitzen auf Thronen schwesterlich aneinander gelehnt, im Gegensatze zu dem in der Seitenansicht daliegenden Theseus wesentlich ganz dem Beschauer in der Vorderansicht zugewandt und mit mächtigen Formen aus dem Grunde des Giebels hervortretend. Die erstere (von außen her) sitzt noch ganz ruhig, den linken Arm vertraulich auf die Schulter der Schwester, den rechten auf's Knie gelegt, die zweite ist in Bewegung, ihr zunächst bringt Iris die himmlische Kunde, freudig überrascht hat sie sich der Botin halb zugewandt, während wir aus einer Einzelheit in der Form des Halses, einer Falte in der Haut an der rechten Seite schließen dürfen, daß der Kopf zur Schwester herumgedreht war; staunend erhebt sie die Arme und das linke Bein ist der Art angezogen, daß es auf ein Aufstehn der Figur, also auf künftige lebhaftere Bewegung hindeutet, zu der sie mit einem fliegenden Worte oder Ausrufe auch die noch ruhige Schwester anregt. Die Gewandung legt sich einfach um die einfach und natürlich bewegten Körper, doch so, daß sowohl der feine und leichte Stoff des Untergewandes über dem Busen und der dichte und schwerere Stoff des um die unteren Theile des Körpers geschlagenen Oberkleides im Faltenwurfe vollständig zur Geltung kommt, als auch, daß der Faltenwurf selbst im hohen Grade mannigfaltig erscheint und dem Auge einen Wechsel von hellem Lichte und tiefem Schatten bietet, der allein für sich in seinem unerschöpflichen Reichthum die Blicke zu fesseln weiß. Diese Formen und auch die Lichteffecte kann eine gute Zeichnung wohl allenfalls uns vergegenwärtigen, nie aber den unvergleichlichen Eindruck des Weichen und locker und leicht Hangenden in diesen aus massivem Stein gearbeiteten Stoffen, der kaum in einer anderen antiken Gewandung gleich vollkommen hervortritt, es sei denn in derjenigen der im anderen Winkel unseres Giebels gelagerten Thauschwestern, bei der sich etwas Ähnliches zeigt. Bei unseren Statuen aber tritt die Fülle weicher und mannigfacher Falten um so bedeutender hervor, je unmittelbarer der

Meister mit ihnen die Gestalt der eilenden Iris verbunden hat, deren Gewandung wiederum im schönsten Contrast vom Widerstande der Luft gebläht, in wenigen großen scharf markirten und doch schlichten Hauptformen erscheint.

Diese Statue ist ganz die windschnell eilende Iris der homerischen Poesie[57]), eine gracile Gestalt, wenn man sie mit den übrigen weiblichen Figuren des Giebels vergleicht, und doch bei weitem nicht so leicht, nicht so schlank und fein in allen Formen wie die flügelgetragene Nike auf der anderen Seite des Giebels, sondern von einer Kräftigkeit und Fülle der Glieder, welche uns die Raschheit der Schritte dieser göttlichen Botin verkündet und gewährleistet. Die Schnelligkeit, mit der sie ausschreitet, hat der Meister sowohl durch die Weite und die elastische Kraft des Schrittes, wie auch durch das straffe Flattern der windgefüllten Falten der Gewandung, welches, von hinten gesehn, die blühende Schönheit des Schenkels enthüllt, in gleicher Klarheit entwickelt und diesen Eindruck noch durch das Greifen nach dem wegflatternden Obergewande gesteigert, welches die Göttin so zusammenrafft, daß es im weiten Bogen sich hinter ihrem Rücken bläht. Hierdurch entsteht zugleich in der natürlichsten Weise jener für die Göttin des Regenbogens zugleich mit charakteristische Gewandbausch oder Bogen, den die späte Kunst so zum Überdruß oft in gedankenloser Weise wiederholt hat. Die Bedeutung dieser Figur als Iris und als Botin des Olymp an die Erde sollte man nicht durch die an sich richtige Bemerkung zu bekämpfen suchen, daß die in Rede stehende Person nicht die vor ihr sitzenden anblickt, sondern den Kopf gegen die Mitte etwas mehr als halb zurückwendet; denn eben darin liegt eine neue Feinheit der Charakteristik. Es ist lebhaften jugendlichen Menschen eigen, daß sie von einem ihre Aufmerksamkeit stark erregenden Gegenstande redend vielmehr diesen als denjenigen ansehn, zu dem sie sprechen. Ganz so Iris, welche in zartester Jugendblüthe und heftig erregt dargestellt ist; mag sie das erste Wort, ein: schaut! vernehmt! den Horen zugerufen haben, unmittelbar darauf wendet sie sich zu der Stätte des Wunders zurück, von der sie kommt und auf der noch ihre ganze Seele weilt.

Indem nun die auf Iris folgende ganze Centralgruppe des Ostgiebels fehlt und bis auf Fragmente, die man einzelnen Personen nicht mehr zutheilen kann, spurlos untergegangen ist, fällt unser Blick zunächst auf die, auf dem rechten Flügel Iris entsprechende Gestalt der zweiten Botin von Athenes Geburt, die Gestalt der geflügelten Nike[58]). Welche Unterschiede stellt der Vergleich dieser beiden Gestalten an's Licht, und wie vortrefflich begründet, wie tief empfunden sind diese Unterschiede! Galt es dort eine rüstig schreitende Botin zu charakterisiren, so sollte hier ein schwingengetragenes, schwebendes Wesen dargestellt werden. Demgemäß ist diese Gestalt so fein und schlank gebildet, wie keine zweite unter den uns erhaltenen, ohne jedoch unkräftig zu werden; sie schreitet nicht, nicht im Laufe ist sie vom Olymp herabgeeilt, sondern getragen von dem Schwunge der Flügel, die allerdings jetzt fehlen, die aber durch tiefe viereckige Löcher im Rücken der Statue unzweideutig bezeugt werden und welche, gemäß der lebhaften Erregung der Göttin wenigstens noch halb ausgespannt zu denken sind. Dieser schwebenden Bewegung gemäß ist in unnachahmlicher Weise das zarte Gewand behandelt, das die Glieder umfließt; es wird nicht von der Bewegung der Beine geworfen, wie dasjenige der Iris, sondern es legt sich in feinen Falten, vom Zuge

der Luft leichter angedrückt vorn an den Körper, während es hinten zu einer zurückflatternden Masse, die leider jetzt größtentheils fehlt, sich sammelte. Aber noch nicht genug, auch die Bewegung von oben her, das Herabschweben wollte der Künstler zur Anschauung bringen, und er hat es zur Anschauung gebracht sowohl darin, daß der Saum des mitgegürteten Überschlags sich aufwärts hebt als auch darin, daß das lang herabfallende Gewand auf der Höhe der Kniee sich nach beiden Seiten theilt, auseinander weht und uns den Anfang zweier, ebenfalls von unten her geblähten Faltenbogen erkennen läßt, deren Verfolg leider auch verloren gegangen ist. In diesem Zuge der von unten her geblähten Falten liegt zugleich der eine Beweis, daß die Göttin als von oben kommend gedacht ist, in dem Parallelismus mit Iris und in der Unmöglichkeit bei der Wendung nach innen die Flügel unter dem abfallenden Dachsims anzubringen ein zweiter und dritter.

Sowie auf der linken Seite ein engverbundenes Göttinnenpaar, empfängt auf dieser ein innigverwandter Dreiverein attischer Gottheiten die Botschaft des Olymps. Es sind, wie schon früher gesagt, wahrscheinlich die drei Töchter des Kekrops, die Thauschwestern Aglauros, Pandrosos und Herse, die bald als Pflegerinnen des erdgebornen Schützlings der Athene Erichthonios zu der Göttin in das nächste Verhältniß treten sollten. Die Zusammengehörigkeit aller drei Gestalten ist durch ihre Behandlung in Composition und Formgebung augenfällig, zwei derselben aber, die zweite und dritte, welche in Fig. 58 gezeichnet sind, mit einander inniger verbunden als die dritte mit ihnen; denn während dort die eine Schwester der anderen, die ihr den Arm um die Schulter legt, im Schoße ruht, sitzt die dritte Schwester für sich, ist diese zu der heranschwebenden Nike mehr herumgewandt, empfängt sie zunächst, wie drüben die erste Hore, die himmlische Kunde. Während aber drüben den der Botin zunächst in enger Gruppirung sitzenden Schwestern der allein liegende Jüngling beigesellt, hier dagegen die der Botin zunächst sitzende Figur von den beiden anderen nahe verbundenen gelöst ist, hat der Meister für eine gefällige Mannigfaltigkeit in beiden einander sonst entsprechenden Gruppen gesorgt.

Es ist schwerlich möglich, sich in dieser Art Vollendeteres, zugleich Edleres und Anmuthigeres, Großartigeres und Lieblicheres zu denken, als diesen schwesterlichen Dreiverein. Die einfache und doch auch wieder in ihrer Einfachheit durch die Gefahr der Monotonie schwierige Aufgabe ist so gelöst, daß unsere Bewunderung wächst, je tiefer wir uns in Composition und Formgebung hineinsehn und hineindenken. Die Abstufung und der Contrast der Bewegungen, die Mannigfaltigkeit der Stellungen, die Größe und doch die reizvolle Schönheit der Formen, die in den Motiven so einfache, in der Ausführung so reiche Behandlung der Gewänder, die Einheitlichkeit der ganzen Erfindung und der unermüdliche Fleiß der Bildung des Einzelnen, Alles ist gleich erstaunlich. Die erste der drei Schwestern ist von einer früheren Stellung bereits in eine neue übergegangen, sie ruht, der Botin entgegengewandt, die Kunde zu vernehmen; nur das angezogene rechte Bein deutet auf kommende neue Bewegung; durchaus bewegt erscheint dagegen die zweite Schwester; beide Beine angezogen, den Oberleib vorgebeugt, die Arme leicht schwebend gehoben, ist sie eben in Begriff sich herum zu wenden, während die dritte Schwester noch in vollkommner Ruhe, lang und behaglich hingestreckt, ihr im Schoße liegt, und nur durch eine leise Hebung des linken Armes bekundet, daß auch sie nicht theil-

Fig. 58. Aglauros und Herse vom östlichen Giebel des Parthenon.

nahmelos ruhend verharren, sondern daß der Schwestern Bewegung auch sie ergreifen wird. Der Künstler aber hat diese künftige Bewegung nicht allein in der Hebung des Armes angedeutet, sondern auch in dem von der Schulter eben vor unsern Augen herabgleitenden, den zartesten jungfräulichen Busen enthüllenden Gewande. Die Bewegungen dieser drei Gestalten sind wie die der Wellen, deren erste ihre Höhe erreicht hat, während die zweite in kräftigem Schwunge emporsteigt, und die dritte, vom flachen Ufersande leise zurückgleitend, zu sanfter schwingender Erhebung übergeht. Und so wie das Licht auf fluthenden Wellen wechselnd spielt, auf den Gipfeln schimmernd, während purpurne Schatten in den Tiefen ruhn, so spielt es auch um diese Gruppe, deren bald mächtig vorspringende, bald in sanften Flächen gestreckte Glieder die Gewandung umfließt, wie die windgekräuselte, in der Sonne tausendfach glitzernde Oberfläche den großen Zug der langsam rollenden Wogen [59]). Immer ruhiger wird's und stiller, je weiter wir

uns vom Mittelpunkte entfernen, und jenseits der ruhenden Herse, der Göttin des feuchtenden Morgenthaues, taucht die Nacht hinab in des Oceans Fluthen, eilig entfliehend vor den siegenden Strahlen des Helios, aber lautlos versinkend, wie uns dies der außer dem Tors der Lenkerin, der in Athen ist[60]), allein vom Gespanne der Nacht erhaltene, als höchstes Muster gepriesene Pferdekopf bezeugt, der bei allem Feuer einer edeln Natur doch den bestimmtesten Gegensatz bildet gegen die gewaltigen Rosse Hyperions.

Wenden wir uns hinüber zum Westgiebel. Es ist schon früher bemerkt worden, daß uns von der in Carreys Zeichnung fast vollständigen westlichen Giebelgruppe viel weniger erhalten ist, als aus dem östlichen Giebel; neun Figuren außer den Kindern und den Pferden des Gespanns der Athene sind ganz verloren, von dreien sind nur kleine Fragmente auf uns gekommen, von vier anderen beträchtlichere, während nur drei Figuren wesentlich, bis auf einzelne fehlende Theile erhalten sind. Es sind die drei ersten im nördlichen (linken) Winkel des Giebels.

Die erste derselben, der Flußgott Kephisos Fig. 59, kann sich bis auf den fehlenden Kopf, was die Erhaltung anlangt, mit dem Theseus aus dem Ostgiebe- messen, mit dem ihn zu vergleichen uns eine allgemeine Ähnlichkeit der Stellung und der Formen auffordert. Aber kaum haben wir mit dieser Vergleichung begonnen, so finden wir die merkwürdigsten Unterschiede, die nicht allein für die Mannigfaltigkeit der Kunst des Phidias, sondern noch mehr dafür Zeugniß ablegen, daß dieselbe den verschiedensten Aufgaben in gleichem Grade gewachsen war. Dort wie hier ein wesentlich unbekleideter, ruhend hingestreckter Jünglingskörper; dort aber ist es ein kräftiger Heros, hier ein Flußgott, der wie sein leise rinnenl des Gewässer ewig an sein Bette und an den Boden gebannt ist. Und demgemäß dort in allen Formen der bewegenden Theile eine straffe Elasticität, hier eine sanfte Weichheit, die jeden Gedanken an rasche und kräftige Bewegung von vorn herein ausschließt. Ja, ist es nicht, als sei schon die hier gegebene Bewegung, mit welcher der Jüngling sich halb emporrichtet und herumwendet, für ihn nicht mühelos und ohne Anstrengung möglich? erinnert uns nicht die gleichmäßig geschwungene. Linie des ganzen Körpers, die sich auch in seiner Mitte von der Halsgrube bis zum Knie verfolgen läßt, an diejenige einer abfließenden und in sich zusammensinkenden Welle? wiederholt nicht das von dem Arme gleitende, hinter dem Jüngling lang über den Boden gezogene und wieder über das Knie aufsteigende Gewand in vollkommenster Weise diese Wellenlinie und Wellenbewegung? ist es nicht, als zöge eine geheime Kraft diesen weichen Jünglingskörper dem Boden zu und mache. es ihm unmöglich, sich frei von demselben zu erheben? Gewiß, dem ist so, und man braucht nur im Einzelnen zu beachten, wie die Musculatur nirgend von der Bewegung geschwellt, nirgend straff gespannt erscheint, wie alle Formen durch das Gewicht des unter der eigenen Last hangenden weichen Fleisches und den Druck äußeren Widerstandes bestimmt und bedingt sind, um sich fest zu überzeugen, daß jener allgemeine Eindruck nicht auf Täuschung beruht, daß hier nicht ein Mensch oder ein Heros vor uns liegt, sondern ein Wesen, dessen ganze Natur ein sanftes Dahinfließen ist. Man vergleiche ganz besonders die Schenkel mit denen des Theseus, man sehe, wie an den leicht gehobenen Beinen die Muskeln nach unten im Umriß einen sanften Bogen bilden, während die obere Linie fast ohne Schwellung

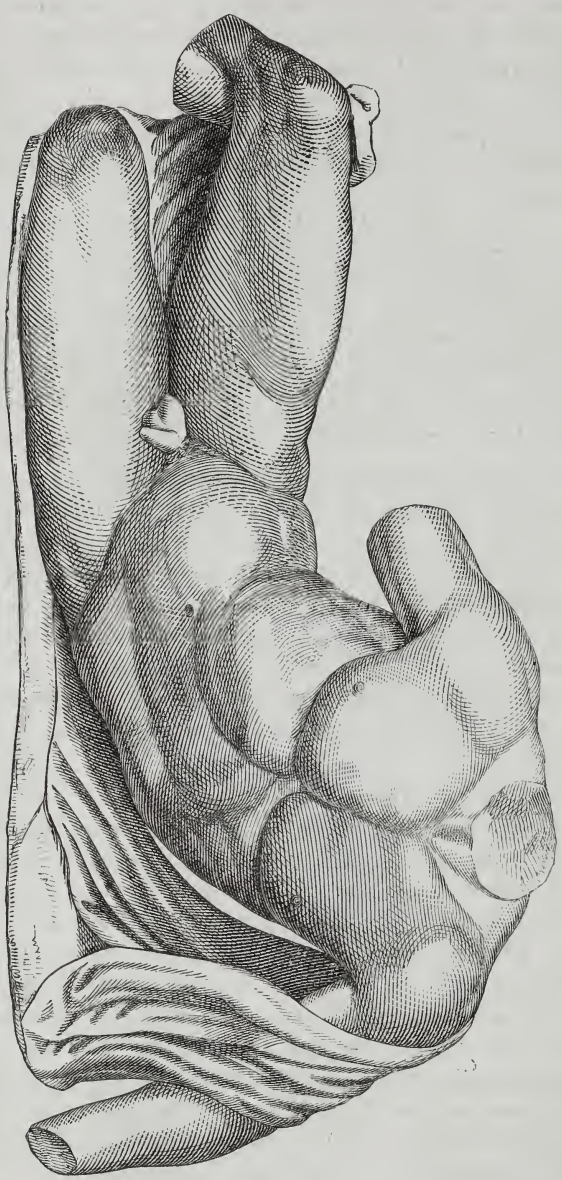


Fig. 59. Kephisos vom westlichen Giebel des Parthenon.

ist, man beachte, wie flach das auf dem Boden ruhende Bein sich darstellt, und wie seine Musculatur in die Breite auseinander geht, oder man vergleiche ebenso den Rücken der beiden Statuen, und gewiß wird man den oben gemachten Bemerkungen beipflichten. Von einem Flußgotte späterer Kunst sagt ein epigrammatisches Urteil, er sei flüssiger als Wasser; ohne dieses Witzwort hier zu wiederholen müssen wir anerkennen, daß auch hier die Natur des flüssigen Elementes die ganze Formgebung beherrscht und durchdringt. Mit neuem Staunen werden wir vor dem Genius des Meisters stehn, der auch dieses zuerst erdachte und der es darstellte in so bezeichnender Weise, doch aber in Formen, die fern von aller Spielerei und Schwächlichkeit, voll Großheit und Adel sind.

Die zunächst folgende, verschieden gedeutete Gruppe eines älteren Mannes und einer jugendlichen Frau, deren Köpfe nicht allein Carrey, sondern auch noch Stuart sah (vgl. Ant. of Ath. vol. 2, ch. 1, pl. 9), während sie jetzt fehlen, diese allein noch an Ort und Stelle befindliche Gruppe, bietet wiederum sowohl in sich wie in der Vergleichung mit dem nachbarlich gelagerten Kephisos die reizvollsten Contraste. In sich, nicht allein durch die Verbindung der fast ganz enthüllten kräftigen Körperformen gereifter Männlichkeit mit der zarten Fülle einer aus reicher Gewandung fast wie verstohlen hervorleuchtenden jugendlichen Weiblichkeit, sondern auch durch die völlig natürlich scheinende und doch auf's feinste berechnete Art, mit welcher Bekleidung und Nacktheit, Horizontal- und Vertical-

linie durch die Gruppe hin vertheilt sind, so daß das Auge durch den steten Wechsel größerer und sanfter Flächen des Nackten und vielzertheilter der tieffaltigen Gewandung wunderbar gefesselt wird. Gegen den Kephisos aber bildet diese Gruppe den wohlthuendsten Gegensatz, indem in ihr bei aller Ruhe das Aufstreben, die Erhebung vom Boden und aus der Ruhe zur Thätigkeit vorherrscht, welche Blick und Gedanken von dem Winkel des Giebels auf die mächtig bewegte Mitte hinüberlenkt [61]). Es ist dies die dritte Lösung derselben Aufgabe, welche dem Künstler im Theseus mit den Horen und in den Thauschwestern gegeben war, sie ist hier wie dort mit ganzer Strenge und im engsten Anschluß an die architektonischen Grundlinien gelöst, und doch jedesmal eigenthümlich, wie denn auch Carreys Zeichnung der südlichen Ecke dieses Giebels uns eine vierte, ebenso geistreiche Lösung freilich leider nur ahnen läßt. Und doch vermögen wir zu erkennen, wie im Ostgiebel in den Eckgruppen die von der Mitte her angeregte und ausgehende, in den Botinnen energisch fortgeleitete Bewegung als ausgehend gefaßt ist, während wir im Westgiebel in der Theilnahme aller Personen an der Handlung der Protagonisten eine Bewegung nach der Mitte zu schon in den Eckfiguren deutlich wahrnehmen, eine Bewegung, die in dem Auseinanderstreben der Mittelfiguren gleichsam wie Wogenbrandung umkehrt, und dieses Auseinanderstreben grade dadurch um so gewaltiger erscheinen läßt, weil es gegen die Richtung der Gesammtbewegung den einzigen großen Gegensatz bildet.

Von der folgenden Gruppe der eleusinischen Gottheiten ist Nichts erhalten, wenigstens Nichts, was sich mit Sicherheit, als zu ihr gehörig, nachweisen ließe. Von Athenes Gefolgschaft dagegen besitzen wir den Torso des jugendlichen, Ares genannten Mannes, der nach Carrey den Wagen der Göttin neben den Pferden schreitend begleitete (Laborde pl. 6, 3).

Dieser Torso bietet uns einen männlichen Körper von dem Schlage des Theseus im Ostgiebel, zu dem er jedoch im schönsten Gegensatze steht, indem er sich in voller Bewegung, wie jener in voller Ruhe befindet, und dadurch dem Blicke ein Detail in der Behandlung der thätigen Musculatur darbietet, welches im ruhenden Theseus mit weisester Mäßigung der Darstellung der feinempfundenen großen Flächen untergeordnet wurde. Lebhaft vorwärts deutend, wohl ohne Zweifel auf das in der Mitte geschehene Wunder, nicht etwa auf die Pferde, wendet er den Kopf scharf über seine rechte Schulter der Lenkerin des Gespannes zu, der er ein freudiges Wort über den Sieg der Göttin zurufen mag. Von dieser, Athene selbst, haben wir leider nur zwei armselige Bruchstücke, einen Theil des Obergesichtes, merkwürdig durch ausgehöhlte Augen, die also von anderem Stoffe eingesetzt waren und durch eine auffallend strenge, ja fast harte Behandlung des Haares, und ein Stück der aegisbedeckten Brust. Der eigenthümlich strenge Stil des Gesichtstheiles hat mehrfache Zweifel über die Zugehörigkeit dieses Fragmentes zu den Parthenongiebelgruppen hervorgerufen, welche aber schwerlich gerechtfertigt sind. Glücklicher sind wir in Beziehung auf Poseidon. Von ihm besitzt das britische Museum die Schulter- und Rückenpartie bis unter die Rippen (Fig. 60), während das fehlende Stück der Brust, 1842 aufgefunden, in Athen bewahrt wird. Dies Fragment des Poseidon ist in mehr als einem Betrachte von großer Bedeutung. Zunächst an sich, indem es das vollendetste Muster gewaltig ausgewirkter Formen darbietet, die weit über Alles hinausgehn, was selbst in den übrigen Gestalten der

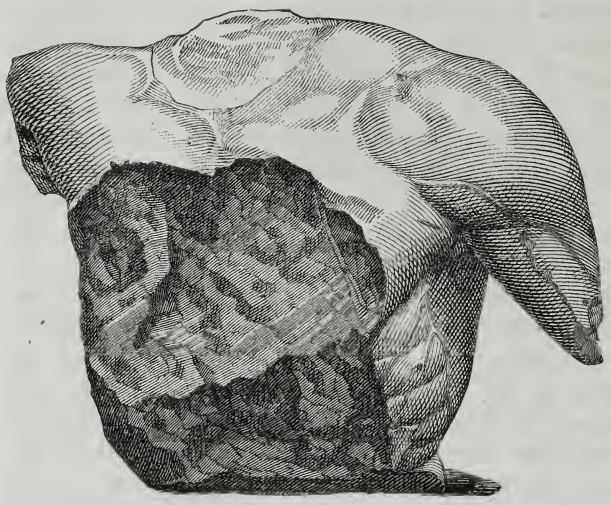


Fig. 60. Torso des Poseidon.

Parthenongiebel geleistet ist, noch mehr aber durch die Art, wie der Künstler seinen furchtbar aufgeregten Gott menschlich lebenswahr und naturalistisch gebildet hat. Hier ist nicht die Rede von jener Art der Idealität die Winckelmann am Apollon vom Belvedere preist, welche den „Künstler von der Materie nur grade so viel zu seinem Werke hinzunehmen ließ, wie nöthig war, um seine Gedanken auszudrücken;“ hier kann es nicht heißen: „keine Adern erhitzen und keine Sehnen regen diesen Körper,“ sondern hier strömt ein zornglühendes Blut in rascheren Pulsen durch die geschwollenen Adern, hier spannt sich eine Muskelfülle über den gewaltig angegebenen Knochenbau, welcher uns die ganze Wucht und Mächtigkeit der geschwungenen Arme ahnen läßt, die es vermochten, mit dem Schlage des Dreizacks den Burgfelsen zu spalten. Denke man über die Möglichkeit und Zulässigkeit der plastischen Darstellung blutloser, ätherisch verklärter Götterkörper im Übrigen wie man denken will, hier, vor diesem Torso wird man gestehn müssen, daß der Gott des Meeres, der Erderschütterer, der seine donnernden Brandungen gegen die zitternden Felsen des Ufers schleudert, daß Poseidon nur so, nur in dieser übermenschlichen Menschlichkeit gebildet, idealisirt werden konnte; hier, vor diesem Torso wird man es fühlen, daß der Idealismus in der Plastik nicht in einer Abstraction von der Materie bestehe, sondern in der Bildung der Materie nach Formen eines Lebens, gegen welche das menschliche Dasein als ohnmächtig, hinfällig und endlich erscheint.

Aus der Gefolgschaft des Poseidon ist außer dem Körper der Lenkerin seines Gespannes, Amphitrite etwa, welcher durch die schöne fließende Gewandung ausgezeichnet ist[62]) nur sehr Weniges und zwar in Bruchstücken erhalten, deren größtes ein Fragment (die Beine) der Ino-Leukothea sein dürfte, an dessen wiederum meisterlicher Gewandung kleine Reste des neben der Göttin stehenden Knaben Melikertes noch erkennbar sind. Das ohne Frage bedeutendste Überbleibsel dieses Flügels des Westgiebels ist jedoch der in Athen befindliche, bis auf Kopf und Arme gut erhaltene Torso des knieenden Flußgottes Ilissos. Leider sind von diesem interessanten Stücke Abgüsse noch nicht so verbreitet, daß für die Behauptung, dieser Torso könne nur einem Flußgotte angehören eine Berufung auf den Augenschein möglich wäre; aber schon eine gute Zeichnung, wie die in dem mehrfach angeführten Werke des Grafen Laborde, Le Parthénon, pl. 6, 3, kann Jeden überzeugen, daß es sich hier um Formen handelt, die in ähnlicher charakteristischer Weichheit einzig und allein bei dem Kephisos wiederkehren, und um eine Stellung,

welche, freilich in anderer Art als bei dem jenseitigen Flußgott, aber kaum weniger meisterhaft die Mühe der Erhebung vom Boden ausdrückt, von dem doch keine Anstrengung auch diesen Jüngling jemals lösen wird. Von der Eckfigur neben ihm sind Reste im Giebel selbst zurückgeblieben, auf deren Besprechung hier bei dem Mangel ausreichender Abbildungen eben so wenig näher eingegangen werden kann wie auf diejenige einiger sonstigen Fragmente, welche die aus dem besser Erhaltenen gewonnene Anschauung und Vorstellung von dieser höchsten plastischen Kunst weder zu verändern noch zu steigern vermögen.

Überblicken wir daher jetzt, ehe wir uns zur Betrachtung der Metopen und des Frieses wenden, die Gestaltenfülle der Giebelgruppen noch einmal in Rücksicht auf die Eigenthümlichkeit des Stiles. Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, daß wir an diesen Gruppen, obgleich sie erweislich nur auf Phidias' Werkstatt zurückzuführen sind, und nicht etwa als Arbeiten von des Meisters eigener Hand gelten dürfen, am besten verstehn lernen können, was jenes Urteil der Alten über Phidias sagen wolle, er verbinde Großheit und Genauigkeit der Form, und es wird selbst nur den Zeichnungen gegenüber nicht vieler Worte bedürfen, um dies klar zu machen. Groß ist vor allen Dingen die Erfindung der gesammten Compositionen in ihrer reichen und doch so naturgemäßen, den Forderungen der Architektur so ungezwungen angepaßten Gliederung. Der Grundgedanke beider Gruppen ist so einfach, daß die Composition wie nothwendig und selbstverständlich erscheint, und doch, um nur von dem zu reden, was wir sicher wissen und beurteilen können, wie nahe lag für den Westgiebel in der Wahl eines nur wenig früheren Momentes die Gefahr der Unklarheit, wie bestimmt spricht dagegen der gewählte Augenblick die Absicht des Künstlers und die Bedeutung des ganzen Vorganges aus, sowie im anderen Giebel die ruhige Lagerung der Personen, bis zu denen die Botschaft des Olymps noch nicht gedrungen ist, den Gedanken, daß die Welt im alten Geleise dahinzog, als das Wunder geschah und als es der unvorbereiteten verkündet ward, augenfällig macht, aber grade dadurch der großen Begebenheit der Athenegeburt den Charakter des Wunders verleiht. Ebenso einfach wie der Grundgedanke sind die Mittel seines Ausdrucks, ist namentlich zunächst die Wahl der Personen, in denen sich die Begebenheiten in ihren näheren und entfernteren Bezügen aussprechen; und doch, welche Kraft und Fülle des Gedankens liegt in der Wahl eben dieser Personen, die so völlig ausreichen, um darzustellen, was der Meister darstellen wollte. Groß ist aber auch die Erfindung im Einzelnen. So die Art, wie im Westgiebel der Conflict der Götter und in ihm die Entscheidung zur Anschauung gebracht ist, das plötzliche Auseinanderfahren nachdem die Wunderzeichen geschaffen sind, Poseidons Zurückweichen durch ein zorniges Staunen, Athenes Stellung durch ein kampfbereites Schwingen des Speeres in der mächtig ausholenden Rechten motivirt. Welch ein Gedanke ferner ist das, was der Ostgiebel ausspricht, daß bei der Geburt der neuen Gottheit, der Gottheit Athens, die Nacht hinabsinkt und ein neuer Tag beginnt, nicht ein irdischer Tag endlichen Daseins, sondern ein neuer Tag des göttlichen Weltregiments, der glorreich anhebt und gewaltig, wie die Rosse des Helios hervorbrechen aus den Fluthen, ein neuer Tag, der segnend über Attika aufgeht, dem die himmlischen Botinnen in fliegender Eile

das Heil verkündigen. Wie ergreifend ist das noch für uns, denen die neugeborene Gottheit ein Märchen ist, und wie großartig, wenn wir auf seinen Keim zurückgehn, auf die Schilderung physischer Vorgänge bei Athenes Geburt, wie sie die alte epische Poesie darbot. Auch hier mögen wir erkennen, wie Phidias' Kunst der bestehenden Religion ein neues Moment hinzufügt, wie sie die überlieferte Sage durchgeistigt. Aber nicht allein dem Gedankeninhalt im Ganzen und Einzelnen nach sind diese Compositionen groß und erhaben, sie sind es auch in der Verkörperung dieses Gedankeninhalts, in den Stellungen und den Formen der einzelnen Gruppen und Figuren. Wende man die Blicke auf die höchst bewegten Streitenden, Poseidon und Athene im Westgiebel, auf die eilenden Botinnen, auf die behaglich gelagerten Göttinnen, auf die nur theilweise darstellbare Figur des Helios im Ostgiebel, wo in alter und neuer Kunst wäre mehr Schwung, mehr glühendes Leben, wo zugleich mehr Natürlichkeit und Einfachheit, wo mehr Adel als in den Stellungen und Bewegungen dieser Gestalten! Man lasse die Blicke über die Formen dieser Statuen gleiten, welche im Vorhergehenden im Einzelnen zu schildern und zu würdigen versucht wurde; vergebens wird man nach anderen Worten suchen, um den empfangenen Eindruck zu bezeichnen, als die Worte groß, erhaben, gewaltig. Und nun die andere Seite; welch eine Ausführung und Durchführung, welch eine Sorgfalt und Schärfe in diesen Bewegungen, in diesen Stellungen, in diesen Contrasten der Bewegung und Ruhe, des Nackten und der Bekleidung, in der Mannigfaltigkeit dieser gegeneinander spielenden Linienfolge, die dennoch nirgend in Verwirrung geräth, sondern in eine erhabene Harmonie zusammenklingt, wie ein vielstimmig daherbrausender Orchestersatz. Nirgend genügte es dem Meister seine erhabenen Gedanken in großen Zügen wie skizzirend hinzuwerfen, überall wenn auch nicht überall in gleichem Maße, bei den Thauschwestern mehr als bei den Horen, bei dem Kephisos mehr als beim Theseus, verband sich mit der genialen Conception der Fleiß, und die Sorgfalt der Ausführung. Und dies Alles in Statuen, welche hoch über den ragenden Säulen, fern dem prüfenden Blicke aufgestellt waren, dies Alles an der Vorderseite der Statuen wie an ihrer Hinterseite, die den Betrachtern entzogen war, so lange die Gebilde an ihrem Orte sich befanden, und die erst jetzt den Gegenstand der Bewunderung der Künstler und Kenner ausmacht. Dies sind Ausrufungen der Bewunderung. Wohl! nachdem im Vorhergehenden versucht wurde, mit kritischem Blick diese Schöpfungen zu zergliedern und zu würdigen, versetzen wir uns jetzt im Geiste vor dieselben, wie sie prangend dastehn in dem ersten großen Saal der griechischen Sculpturen im britischen Museum; und wer das Glück hatte, auf dieser heiligen Stätte zu stehn, der wird mit uns sagen: nach allem Betrachten und Prüfen, nach allem Erwägen und Kritisiren bleibt Nichts übrig, als das Herz weit zu machen für das Gefühl des Staunens und der unbedingten Bewunderung.

2. Die Metopen des äußeren Frieses.

Wenn wir, geleitet durch Pausanias' kurze Angabe und aufgeklärt durch die Forschungen geistreicher Männer in Beziehung auf die erhaltenen Reste glauben dürfen, den Inhalt und die Composition der beiden Giebelgruppen im Wesentlichen zu verstehn, wenn wir ferner gegenüber dem Vielen, welches vom Friese der Cella

erhalten ist, hoffen mögen, zu einer sicheren Erklärung seines Gegenstandes zu gelangen, so werden wir für die Metopenreihe des äußeren Frieses schwerlich glauben dürfen, jemals Ähnliches zu erreichen, jemals festzustellen, welcher Grundgedanke den Meister in der Combination dieser ausgedehnten Folge einzelner Compositionen leitete, ja es wird die Pflicht einer unbefangenen Forschung sein, Annahmen, welche über den Inhalt und Zusammenhang dieser Reliefe aufgestellt sind, und die, gleichwie bewiesen oder gesichert, wiederholt werden[63]), als unerweislich, ja mehr als das, als unwahrscheinlich aufzugeben oder zu bekämpfen, ohne deswegen zu jener übereilt extremen Ansicht sich zu bekennen, es sei überhaupt kein Grundgedanke und keine Ordnung vorhanden, sondern die Metopenplatten seien eingesetzt worden, wie sie grade fertig waren[64]). Denn einerseits fehlt uns jede litterarische Überlieferung, jede, auch nur die flüchtigste Erwähnung der Parthenonmetopen aus dem Alterthum, andererseits ist, wie aus der unten in einer Anmerkung*) gegebenen genauen Zusammenstellung hervorgeht, des Erhaltenen

---

*) Anmerkung. Bestand der Reste der Parthenonmetopen. Das Hauptwerk ist: Bröndsteds Reisen und Untersuchungen in Griechenland 2. Band; wichtige Notizen giebt Leake in seiner Topographie von Athen. Anhang 16, S. 400 (der Übers. v. Baiter u. Sauppe) und Stephani im N. Rh. Mus. IV. S. 11—15.

Der Metopenplatten waren im Ganzen 92, nämlich je 14 an der Ost- und Westfront, je 32 an der südlichen und nördlichen Langseite, die, von der westlichen Ecke der Südseite anfangend, mit Nr. 1—92 bezeichnet werden mögen. Von diesen 92 Metopenplatten befinden sich noch an Ort und Stelle am Tempel: an der Südseite Nr. 1, an der Ostfront Nr. 33—46, an der Nordseite Nr. 47—49 und 70—77, an der Westfront endlich Nr. 80—92, im Ganzen 39 Tafeln. In Athen außerdem, 1833 im Mai gefunden, von der Südseite eine Metope, Roß Arch. Aufss. I. S. 8, Stephani, S. 11. Im britischen Museum befinden sich außer einigen unbedeutenden Fragmenten von der Südseite Nr. 2—9 und Nr. 26—32, von der Nordseite Nr. 78 (die Eckmetope gegen die Westfront), von der Westseite Nr. 79 (die Eckmetope gegen die Nordseite), im Ganzen 17 Platten; im Louvre ist von der Südseite Nr. 10, erhalten sind demnach im Original 57, dazu kommen in Carreys Zeichnungen von der Südseite Nr· 11—25, also alle hier fehlenden, einschließlich der 1833 aufgefundenen; von der Nordseite sind 10 der in der Mitte fehlenden Metopen in Zeichnungen einer unbekannten Hand, die im Cabinet des estampes in Paris bewahrt werden, und zwar eine dieser zehn Metopen in einer doppelten Skizze erhalten, deren zweite von Stuart herrührt; beide sind abgebildet bei Bröndsted a. a. O., S. 279 A und B. Es fehlen also gänzlich 18 Metopenplatten. Von den sei es im Original, sei es in Zeichnungen uns überlieferten 74 Metopenplatten ist die geringste Zahl der Reliefe völlig oder fast völlig erhalten, die meisten Reliefe sind arg, viele bis zur vollkommenen Unkenntlichkeit, nicht wenige bis auf Reste oder Spuren der Figuren verstümmelt, wie die folgende Übersicht zeigen mag, zu der bemerkt werden muß, daß hier die Zweifel gegen die Deutungen Bröndsteds nicht begründet werden können, daß aber nach genauer Erwägung kaum eine derselben, sinnreich erfunden wie sie sein mögen, für wirklich begründet, oder aus den Darstellungen begründbar gelten kann.

Auf der Südseite enthalten Nr. 1—10 (Orig.) und Nr. 11—12 (Carrey) Kentaurenkämpfe; Nr. 13—21 (Carrey) gemischte Gegenstände, welche Bröndsted aus attischen Mythen und Culten so erklärt: Nr. 13. Demeter und Triptolemos. Nr. 14. Pandora und Epimetheus, Nr. 15. Erichthonios als der erste Wagenlenker und Rossebändiger, Nr. 16. Erechtheus' und Eumolpos' Kampf, Nr. 17. Erichthonios und eine Priesterin, Nr. 18. Die Töchter des Kekrops, Nr 19. Themis und Pandrosos, Nr. 20. Processionsfrauen mit den heiligen Gesetzbüchern, Nr. 21. Wöchnerin und Priesterin am taurischen Holzbilde. Dann folgen wieder Nr. 22—25 (Carrey) und Nr. 26—32 (Orig.) Kentaurenkämpfe.

Auf der Ostfront sind, wie bemerkt, die Platten noch alle am Platze, aber von den

oder auch nur in erkennbarer Gestalt auf uns Gekommenen so wenig, daß uns jede sichere Grundlage der Beurteilung und Vermuthung abgeht. Es bleibt also Nichts übrig, als die im Original oder in Zeichnungen auf uns gekommenen Platten ihrem Inhalte nach einzeln zu betrachten und erstere ihrem Stile nach zu würdigen; denn Carreys Zeichnungen können, außer zu einer Forschung über den Inhalt, höchstens noch als Grundlage eines Urteils über die Composition in ihren allgemeinen Zügen dienen, reichen aber zur Vergegenwärtigung des Stiles als sehr

---

Reliefen sind ganz zerstört Nr. 35, 40, 41, 45; von den übrigen zehn lassen durchaus keine Deutung mehr zu, weil sie der Art verstümmelt sind, daß man nicht einmal die Handlung oder die Figuren erkennen kann, Nr. 36, 37 und 43; erkennbar sind bei Nr. 33: Reste zweier kämpfenden Männer, von denen der eine auf den Knieen liegt, Nr. 34 nach Leake Herakles unter Iolaos' Beistand die Hydra bekämpfend, während Stephani nur noch einen Schlangenkopf erkannte, Nr. 38 Männerkampf, der eine Kämpfer angreifend, der andere, ähnlich wie in Nr. 33 auf das Knie gestürzt, Nr. 39. bäumendes Pferd und Reste einer, wie es scheint, weiblichen Gewandfigur, nach Leake Athene und Pegasos, was Stephani unter der Bemerkung, daß von Flügeln am Pferde Nichts zu entdecken sei, für zweifelhaft erklärt, Nr. 42. zwei bäumende Pferde und eine langgewandete Figur, Nr. 46. ebenfalls zwei bäumende Pferde; den Wagen mit Fischen neben den Rädern, den Leake annimmt, bezweifelt Stephani. Hiernach bleibt nur die eine Metope Nr. 44 mit einer sicher erkennbaren Gruppe übrig, sie stellt Athene im Kampfe gegen einen Mann andringend vor, also, wenigstens sehr wahrscheinlich, eine Scene der Gigantomachie, aus der aber auf gleichen Inhalt der übrigen Metopen dieser Seite zu schließen mindestens gewagt ist.

Von den Metopen der Nordseite fehlen ganz achtzehn Stück, Nr. 50–67, zwei, etwa Nr. 68 und 69 sind herabgestürzt und zerstört wiedergefunden; von ihnen stellt die eine wahrscheinlich einen Kampf zwischen Athene und einem vor ihr weichenden Helden oder Giganten dar, während die andere nur noch die Reste eines eilenden Pferdes, eines ebenso eilenden Mannes und unförmliche Überbleibsel eines am Boden liegenden Besiegten erkennen läßt. Von den übrigen zwölf noch an Ort und Stelle befindlichen Platten sind die Reliefe von Nr. 48, 49, 70, 72, 76, 77 bis zu völliger Unkenntlichkeit zerstört; erkennbar, wenigstens theilweise, sind die Gegenstände von Nr. 47: Pferde und Wagen, Nr. 71: zwei Frauen vor einem Altar oder einer Statuenbasis, Nr. 73 und 74 fast gleich: ein nackter Mann und eine bekleidete Frau, welche in Nr. 74 den linken Arm gegen den von ihr abgewendeten, beschildeten Mann ausstreckt, Nr. 78 (in London) relativ gut erhalten: eine reich gewandete Frau auf einem Felsen sitzend und eine leichter bekleidete vor ihr stehend; da Köpfe und Arme fehlen, ist jede Deutung unmöglich. Daß in den Metopen dieser Nordseite unter Anderem der Amazonenkampf dargestellt war, ist aus Nr. 73 und 74 doch kaum zu schließen, und was sie sonst enthielten durchaus unnachweisbar.

Die Metopen der Westseite sind mit Ausnahme der ersten (Nr. 79) in London befindlichen noch am Orte; gänzlich zerstört aber sind die Reliefe von Nr. 82, 83, 84 (kleine Reste eines Knieenden), 85, 86 (Spuren eines Reiters und Fußkämpfers), 88, 90; mehr oder weniger erkennbar sind die Gegenstände von Nr. 79 (London): nackter Reiter auf eilendem Pferde, dessen Kopf und Beine sehr zerstört sind, Nr. 80: Kampf zweier nackten Männer zu Fuß, von denen der eine beschildet ist, Nr. 81: ähnlich wie Nr. 79, Reiter auf eilendem Perde, am Boden in der Ecke Reste eines Besiegten, Nr. 87: ganz ähnlich, der Besiegte am Boden besser erhalten, Nr. 89: wiederum ganz ähnlich, nur ist der Reiter nicht mehr erkennbar, Nr. 91: abermals derselbe Gegenstand mit geringen Variationen der Composition und Erhaltung, Nr. 92 endlich: Zweikampf zu Fuß, der eine Kämpfer kniet besiegt am Boden. Mit welchem Rechte angenommen worden, diese Darstellungen enthalten historische Gegenstände (Bröndsted meint die Marathonschlacht), mag Jeder selbst entscheiden; auch die Behauptung, es wechseln Kämpfe zu Fuß und zu Roß ab, ist gegenüber dem Erkennbaren sehr zweifelhaft.

flüchtige und selbst ungenaue Skizzen in keiner Weise aus. Demnach sind wir auf die Metopenplatten der Südseite, welche Scenen der Kentauromachie darbieten, beschränkt. Die Platten sind 1,28 m. hoch und 1,21 m. breit, ihr Hochrelief springt sehr kräftig, bis 26 cm. vor, und läßt die Figuren mit dem größten Theil ihres Körpers vom Grunde völlig gelöst erscheinen. Die überwiegende Mehrzahl der Reliefe stellt Scenen des Kampfes zwischen einem meistens jugendlichen Griechen und einem älteren, bärtigen Kentauren dar, und zwar so, daß bald der Kampf unentschieden, bald der Sieg auf der einen oder der anderen Seite ist; nur einzelne Platten zeigen Kentauren, welche jugendliche Weiber rauben oder hinwegzuschleppen suchen, und diese setzen die Darstellungen in bestimmte Beziehung zu dem beliebten attischen Nationalgegenstand, dem Kampf der Kentauren und Lapithen unter Theseus' Beistande auf der Hochzeit des Peirithoos, ohne daß wir jedoch weder die für diese Begebenheit charakteristischen Hauptscenen, wie z. B. Kaeneus' Zerschmetterung unter Steinblöcken, noch auch die Vorkämpfer auf Seiten der Griechen und Lapithen, Theseus und Peirithoos, wie im Friese des Theseion oder des Tempels von Phigalia nachzuweisen vermöchten. Die folgenden Figuren 61 a. b. und 62 a. b. stellen vier der vorzüglichsten Metopen als Proben dar; ehe aber eine Charakterisirung und Würdigung des Künstlerischen versucht wird, müssen die Compositionen der erhaltenen, also sicher zu beurteilenden Platten der Kentauromachie etwas näher in's Auge gefaßt werden [65]).

Die erste Metope (Fig. 61 a) zeigt uns einen unentschiedenen Kampf im Stadium der höchsten Anstrengung beider Gegner. Der Kentaur hat den griechischen Jüngling mit dem linken Arm um den Hals umschlungen und würgt ihn, während er zugleich in der Rechten eine jetzt fehlende Waffe, wahrscheinlich einen Baumast gewaltig ausholend gegen ihn schwingt. Gleichzeitig aber holt der Grieche oder Lapith, der aus seiner peinlichen Lage sich durch Anstemmung des linken Beines gegen den Bug des Kentauren zu befreien sucht, mit einem jetzt ebenfalls fehlenden, aus Bronze eingefügt gewesenen Schwerte zum kräftigen Stoße auf den Leib des Gegners aus. Die leichte Chlamys des Griechen hangt über seinen Rücken und zwischen beiden Kämpfern in einfachem Faltenwurf herab und vergegenwärtigt in ihrer verhältnißmäßig geringen Bewegung sehr wohl den Moment, wo die Kräfte der Gegner im Ringkampf sich aufwiegen.

In der zweiten Metope erscheint der Grieche siegreich. Er hat seinen Gegner der Art zu Boden geworfen, daß dieser mit den vorderen Pferdebeinen kniet. Der Grieche hält ihn in dieser Stellung gebändigt, indem er sich mit dem linken Bein auf seinen Pferderücken geschwungen hat und sich mit dem Knie scharf in seine Weiche stemmt, während er ihm den linken Arm um den Hals geschlungen hat, ihn mit der Hand im Barte packt, und mit dem rechten, leider fehlenden Arm zum tödtlichen Streiche ausholt, den zu vermeiden und den Feind von seinem Rücken herabzuwerfen der Kentaur sich vergeblich abmüht. Sein stark verstümmeltes rauhbärtiges Gesicht läßt den Ausdruck großer Aufregung und heftigen Schmerzes erkennen, der Kopf des Griechen fehlt leider so gut wie der Fuß seines in kräftigster und lebendigster Weise gegen den Boden gestemmten rechten Beines. Ein einfach gefalteter Mantel hangt über den linken Arm des Griechen und wird hinter ihm wieder sichtbar.

Überlegen erscheint auch der Grieche der dritten Metope, welcher seinen zur

Fig. 61a. Erste Metope.

Flucht gewandten Gegner mit der Rechten im Haar gefaßt hat, während er mit einem Bein auf dessen Hintertheil kniet, in der linken Hand seine Waffe zum Streiche bereit haltend, und der Kentaur ihn mit dem zurückgewandten linken Arm von seinem Rücken herabzudrücken strebt. Ein weiter Mantel hangt über die Schultern des Griechen herab, und des Kentauren linker Arm ist mit einem Thierfell umwunden. Beide Köpfe fehlen jetzt, der des Kentauren war noch zu Carreys Zeit gut erhalten.

Im Gegensatze zur vorigen Metope zeigt uns die vierte den Kentauren im entschiedenen Vortheil über seinen menschlichen Gegner, den er rücklings über den Haufen gerannt hat und mit einem hoch in beiden Händen erhobenen großen Gefäße zu zerschmettern droht. Der Grieche, mit der rechten Hand hinterwärts auf den Boden gestützt, erhebt mit der linken seinen runden Schild zu ungenügender Abwehr gegen den Wurf des Kentauren. Die Composition dieser Metope stimmt fast genau mit einer Gruppe im Kentaurenkampfe des westlichen Frieses am Theseion, der ersten zur Linken überein, ohne daß sich bestimmen ließe, welches dieser beiden Kunstwerke das Motiv von dem anderen entlehnt hat.

Auch in der fünften Metope ist der Kentaur im Vortheil, sein Gegner, ein, wenn man nach Carreys Zeichnung, in der allein diese Figur erhalten ist, urteilen darf, besonders schlank und fein gebildeter Jüngling, weicht von ihm mit lebhaftem Schritte zurück, der Kentaur aber hat ihn dahersprengend ereilt, mit der linken Hand im Haar ergriffen, und holt mit der, leider fehlenden, rechten zu einem großen Streiche weit nach hinten aus. Der Grieche sucht sich vergeblich zu befreien, indem er mit der Linken die Hand des Kentauren aus seinem Haar loszumachen strebt. Denn so muß man des Raumes wegen den fehlenden Arm ergänzen.

Viel ruhiger, aber doch verwandt gruppirt zeigt die sechste Metope einen unentschiedenen Kampf, in welchem der Kentaur seinen Gegner mit der Linken um die Schultern umschlungen festhält und mit der Rechten zum Schlage nach hinten ausholt. Der Grieche wehrt mehr ab, als er sich eigentlich vertheidigt. Sein breites Gewand gleitet ihm von der linken Schulter und bildet in langen Falten einen Hintergrund des Körpers.

Äußerst lebendig ist dagegen wieder die siebente Metope, welche den Griechen im Vortheil zeigt. Derselbe ist seinem Feinde mit kühnem Schritte rasch entgegen gegangen, hat ihn an der Gurgel gepackt und würgt ihn mit nerviger Hand, während er mit der anderen von unten her zum tödtlichen Stoß mit dem Schwerte gegen den Bug des Kentauren ausholt, welcher der würgenden Hand des Gegners zu entrinnen sich hoch emporbäumt. Eine weite Chlamys hangt über den linken Arm und flattert hinter dem Rücken des Griechen, ein Thierfell umschlingt die Arme des Kentauren und hangt, mannichfaltig bewegt, auf seinen Rücken herab.

Die achte Metope ist der vierten in Inhalt und Composition sehr nahe verwandt ohne jedoch eine Wiederholung zu sein. Auch hier ist der Grieche auf die Kniee niedergeworfen und wird, wie wir aus Carreys Zeichnungen wissen, denn jetzt fehlt alles Beiwerk, vom Kentauren mit einem hocherhobenen schweren Gefäß bedroht.

Dem Gegenstande nach ist auch die folgende neunte Metope verwandt, nicht aber in der Composition; auch dies Relief zeigt den Kentauren seinem Feinde überlegen, den er rückwärts auf ein großes Gefäß niedergeworfen und am Bein ergriffen hat, um ihn vollends zu Boden zu ringen; der Grieche aber hält sich mit der Linken an der Schulter des Gegners fest, während er mit der Rechten wahrscheinlich nach einem Stützpunkte hinter sich griff. Ein weites Gewand hangt von seinem linken Arme herab, ein Thierfell über den Rücken des Kentauren.

Die zehnte, jetzt in Paris befindliche Metope, ist nebst einer in London befindlichen (unten Nr. 29) von den erhaltenen die einzige, welche uns eine Scene des Weiberraubes der Kentauren vorführt, hat aber vor der londoner eine weit bessere Erhaltung voraus. Der langbärtige Kentaur hat das schöne und reichgewandete fliehende Weib dahersprengend eingeholt und faßt sie um den Leib und am rechten Handgelenk, bemüht, sie zurückzuhalten, ohne sie zu verletzen. Sie sucht sich loszumachen, wobei ihr das Gewand von der linken Schulter und Brust geglitten ist, während auch das linke Bein aus den reichen Falten der Gewandung eben so natürlich wie in anmuthiger Mannichfaltigkeit hervortritt.

Ehe wir einen Blick auf die in den Skizzen Carreys uns bewahrten Kentaurenmetopen (Nr. 11, 12, 22, 23, 24, 25) werfen, fahren wir in der Betrachtung der noch übrigen im Original erhaltenen fort.

Die sechsundzwanzigste Metope stellt einen unentschiedenen Kampf dar; der Kentaur will mit einer in beiden Händen geschwungenen Waffe einen schweren Schlag auf seinen Gegner führen, wird aber von diesem gehemmt, indem der Grieche seinen linken Arm ergreift, den linken Fuß gegen den Bug des ansprengenden Roßmenschen stemmt und in der, jetzt fehlenden, Rechten das Schwert zum Stoße bereit hält.

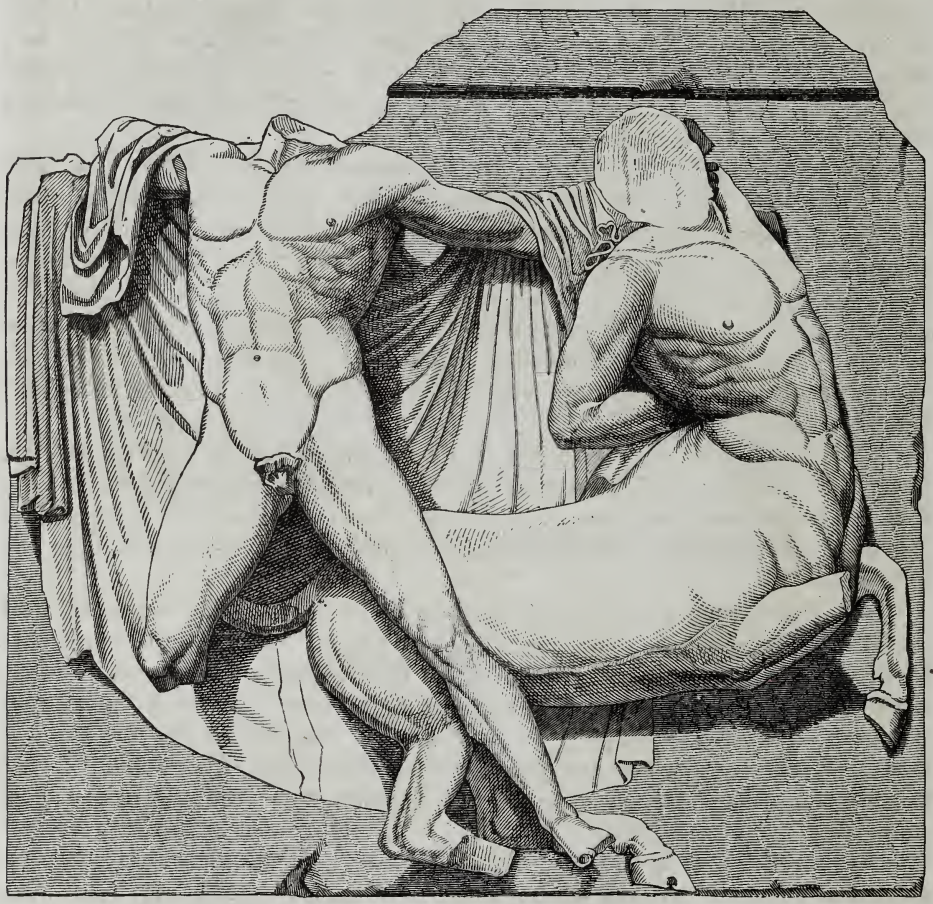


Fig. 61 b. Siebenundzwanzigste Metope.

Die beiden folgenden Metopen gehören zu den vorzüglichsten der ganzen Reihe. Die siebenundzwanzigste, Fig. 61 b, zeigt einen Kentauren, den sein Gegner im Rücken verwundet hat und der mit der Rechten nach seiner Wunde greift, während er mit der Linken die Hand des Feindes aus seinem Haar loszumachen strebt. Der Grieche, den linken Fuß fest gegen einen Stein gestemmt, sucht sei-

nen Gegner zurückzureißen, etwa so wie man ein bäumendes Pferd bändigt; daß er die rechte Hand zu einem neuen Streiche bereit halte, ist aus verschiedenen Gründen, namentlich auch wegen der Art, wie der Mantel den rechten Arm einhüllt, nicht recht wahrscheinlich, vielmehr möchte an eine Bändigung und Gefangennahme des verwundeten Roßmenschen zu denken sein.

Noch weit klarer und in der That köstlich erfunden ist die durchaus classische achtundzwanzigste Metope Fig. 62a. Hier ist kein Kampf mehr, der Kentaur

Fig. 62a. Achtundzwanzigste Metope.

hat seinen Feind zu Boden gestreckt und sprengt in wilder Freude triumphirend über die Leiche dahin. Obgleich der Kopf, der eigentliche Träger des seelischen Ausdrucks fehlt, und der rechte Arm ebenfalls weggebrochen ist, können wir doch über den Siegesübermuth des Kentauren nicht einen Augenblick zweifeln, er spricht aus der ganzen Haltung, fast möchte man sagen aus jedem Muskel, und spiegelt sich mit sprechender Deutlichkeit in dem energisch und wild bewegten Schweife.

Fig. 62b. Neunundzwanzigste Metope.

Auf der neunundzwanzigsten Metope (Fig. 62b) trägt ein mäßig galoppirender Kentaur eine reichgewandete Frau davon, die er mit dem linken Arm um den Leib umschlungen und vom Boden erhoben hat, und deren rechten Arm er um seinen Nacken zu legen bemüht ist.

Die dreißigste Metope zeigt einen von seinem Gegner niedergeworfenen, im Haar gefaßten und mit einem Streiche bedrohten Griechen, welcher diesem Streiche rasch und gewandt begegnet, indem er dem Kentauren sein Schwert oder vielmehr eine kürzere, dolchartige Waffe in die Brust bohrt.

Die einunddreißigste und zweiunddreißigste Metope endlich sind einander in der Composition sehr ähnlich und zeigen beide einen unentschiedenen Kampf, bei welchem auf der ersten Platte beide Gegner einander zu würgen streben und der Kentaur sich emporbäumt, während auf der zweiten Platte das specielle Motiv des Kampfes nicht durchaus deutlich, der Kentaur aber in ruhiger Stellung ist.

Fügen wir nun dieser Übersicht noch mit ein paar Worten den Inhalt der von Carrey uns überlieferten Reliefe bei[66]), so bietet uns die elfte Metope einen unentschiedenen, aber für den Griechen doch wohl günstigeren Kampf, denn dieser scheint dem Kentauren, der sich hoch aufbäumt, des Gegners Schild wegzudrängen strebt und zu einem Schlage ausholt, das Schwert von unten in den Pferdeleib zu bohren. Die folgende zwölfte Metope zeigt den Raub eines sich lebhaft sträubenden Weibes, auch die zweiundzwanzigste Metope hat die Entführung eines schönen Weibes zum Gegenstande, und zwar in einer dem zehnten Relief verwandten, nur viel ruhigeren Composition; die dreiundzwanzigste zeigt einen unentschiedenen Kampf über einem umgestürzten großen Gefäße; auf der vierundzwanzigsten hat der Grieche den Kentauren mit dem Hintertheil auf den Boden gedrückt, stemmt seinen Fuß auf denselben, packt den Gegner im Haar und holt zum tödtlichen Streiche gegen ihn aus. Die fünfundzwanzigste Metope endlich zeigt wiederum einen Kentauren, der ein Weib rauben will. Die Composition ist mit der der zehnten Metope nahe verwandt und unterscheidet sich von derselben wesentlich nur durch Entfaltung eines weiten Mantels von Seiten des Weibes.

Die im Cabinet des estampes in Paris aufbewahrten zehn Skizzen von Kentaurenmetopen der Nordseite sind zu roh und unzuverlässig, um hier in den Kreis der Betrachtungen gezogen zu werden, ebenso ist es nicht gerathen, auf den Rest der Carrey'schen Zeichnungen ein Urteil über Composition und Stil zu gründen, und endlich sind die Fragmente der übrigen Reliefe schwerlich im Stande dasjenige Urteil, welches wir aus den wohlerhaltenen Metopen der Südseite schöpfen können, wesentlich zu ändern; von den beiden in London befindlichen ist zu berichten, daß die Metope Nr. 79 einen Streiter in mäßiger, aber lebendiger Bewegung zeigt, während die siebenundachtzigste Metope eine auf einem Felsen sitzende und eine vor ihr stehende Frau darstellt, von denen die erstere sich durch sehr schöne und reiche Gewandmotive auszeichnet.

Wenn wir nun die Reihe der Metopen, wie wir sie im Einzelnen kennen gelernt haben, wie sie der zweite Elgin'sche Saal des britischen Museums oder noch vollständiger die Bröndstedschen Tafeln vereinigen, in ihrer Folge überblicken, und im Bestreben unser künstlerisches Urteil über dieselben festzustellen, unsere Aufmerksamkeit zuvörderst der Erfindung der Compositionen zuwenden, so werden wir allerdings einen beträchtlichen Reichthum und eine kräftige Frische in der Erfindung willig anerkennen, ohne jedoch zu übersehn, dass wir nicht gar zu selten auf Wiederholungen und Ähnlichkeiten der Motive stossen. So bieten die vierte und achte Metope nur mäßige Variationen derselben Composition, und die dreißigste ist nicht eben sehr verschieden; Ähnliches gilt besonders von der ein- und zweiunddreißigsten Metope, Ähnliches wiederum von der fünften und sechsten, von der zehnten, zweiundzwanzigsten und zwölften. Wie in diesen Beispielen die ganzen Compositionen, kehren noch ungleich häufiger einzelne Bewegungen in auffallender Weise wieder, so besonders das fast stereotype Ausholen zum Schlage nach hinten (vgl. Nr. 1, 2, 5, 6, 11, 30, 31, 32), das Packen des Gegners im Haar, die Vorbereitung zum Stosse mit dem Schwert von unten und Anderes. Es ist diese Thatsache allerdings aus der Gleichartigkeit des darzustellenden Gegenstandes leicht zu begreifen und ebenfalls leicht zu entschuldigen, und es braucht aus derselben die

Anklage einer Armuth der Motive oder einer Dürftigkeit der Erfindung nicht abgeleitet zu werden; dennoch darf nicht verschwiegen werden, daß, um einen gleichartigen Gegenstand zu vergleichen, die Kentauromachie des Frieses von Phigalia eine ungleich größere Fülle der Motive bietet, und daß, um bei dem Parthenon selbst stehn zu bleiben, die Art, wie der Reiterzug des Cellafrieses behandelt ist, uns zeigen mag, in welcher unerschöpflichen Mannigfaltigkeit sich ein in sich gleichartiger Gegenstand behandeln läßt. Aber nicht allein in Beziehung auf diesen Mangel an Mannigfaltigkeit gegenüber den höchsten Anforderungen unterliegen die Compositionen einem leisen Tadel, ähnlich demjenigen, den wir über die Kentauromachie im Friese des Theseion aussprechen mußten, sondern auch je für sich betrachtet stehn nicht alle Erfindungen auf gleicher Höhe. Während allerdings die meisten Gruppen durch das frischeste Leben und die schwungvollste Bewegung sich auszeichnen, kann man andere von einer gewissen Mattheit, um nicht zu sagen Steifheit, nicht freisprechen, so namentlich die beiden Reliefe Nr. 31 und 32, von denen an bis zu den Metopen 1, 2, 10, 9, 5, 7, 27, und ganz besonders 28 eine beträchtliche Steigerung in der Erfindung unverkennbar ist. Sind wir so auf Unterschiede aufmerksam geworden, so werden wir dieselben sehr bald auch in der Raumerfüllung wie in der Formgebung und in der Ausführung, und endlich auch in der Art nicht verkennen, wie die Gewandungen behandelt sind. In Beziehung auf die Raumerfüllung z. B. zeichnen sich Nr. 27 und 28 (Fig. 61b und 62a), ferner Nr. 2, 3, 5, 24 fühlbar vor Nr. 1, 9, 10, 12, 22, 31 und 32 aus; was die Formgebung anlangt, so ist außer manchen unüberwundenen Resten archaischer Magerkeit und Härte in den Körpern von Griechen namentlich die ungleiche Behandlung der Kentauren hervorzuheben, von denen einige, wie namentlich in Nr. 17 und 18, aber auch 2, 5, 6 die Mischung der beiden Körper, des menschlichen und des thierischen, die feinen Übergänge der einen Formenreihe in die andere in der bewunderungswürdigsten Weise darstellen, während andere, wie besonders die Kentauren in Nr. 1, 10, 12, 24 (letztere beiden allerdings nur von Carrey überliefert), 31 und 32 noch an Unbehilflichkeit in der Verschmelzung der Formen leiden, und in Folge dessen nicht den Eindruck des Organischen und Naturwahren machen. Sehr verschieden sind auch die Köpfe und ist der Gesichtsausdruck behandelt, in welchem im Ganzen das Pathos der Situation noch nicht zur rechten Geltung kommt. Einige Kentaurenköpfe bieten in dem Streben, diese rohen Thiermenschen zu charakterisiren, etwas maskenhaft Starres, ja Spuren des Fratzenhaften (so besonders Nr. 15, dann 1, 10 und 13), andere dagegen sind formenschöner und auch edler gefasst (so besonders Nr. 3 und Nr. 14). Unter den Köpfen der Griechen aber ragt besonders der in Copenhagen befindliche, zur dritten Metope gehörige durch einen ergreifenden Zug der Trauer über die allermeisten anderen merklich hervor. Die Gewänder endlich sind bald mit großer Bescheidenheit, bald sehr breit behandelt, ordnen sich in einigen Gruppen durchaus den Bewegungen der Körper unter und dienen zu deren Verdeutlichung, während sie in anderen Compositionen mehr selbständig, ja nicht ganz ohne Streben nach eigenthümlichem Effect gearbeitet sind, so namentlich in der so schönen siebenundzwanzigsten Metope (Fig. 61b), aber auch in der 26., 10., 6. und , wenn wir Carreys, in Bezug auf die Gewandungen, die er häufig ganz übersah, allerdings besonders unzuverlässigen Zeichnungen trauen dürfen, in der 11. und 25.

Wenn wir nun endlich auf die von Carrey allein überlieferten Metopen einen vergleichenden Blick werfen, so werden wir die aus den durchmusterten Originalen empfangenen Eindrücke wesentlich bestätigt finden, ja es darf angenommen werden, daß, wenn diese Platten selbst noch erhalten wären, sie unser artistisches Urteil über die Gesammtheit der Parthenonmetopen eher noch etwas herab- als hinaufstimmen würden. Und deshalb wird man anzunehmen berechtigt sein daß, mag Phidias den Inhalt des Metopenfrieses angegeben, die Combination und Reihenfolge der Reliefe geordnet haben, er grade diesem Theil des plastischen Schmuckes des Parthenon am fernsten gestanden hat, und daß wir in den Metopen die Compositionen und Arbeiten verschiedener Künstler aus der großen Zahl der Schüler des Phidias und der ihm untergeordneten Bildner, zum Theil auch älterer, erkennen dürfen, wie denn auch in der Ausführung verschiedene Hände mit Sicherheit vorauszusetzen und auch recht wohl wahrzunehmen sind.

3. Der Fries der Cella.

In einem ohne Zweifel näheren Verhältniß als zu den Metopen steht Phidias zu dem Cellafriese, und wenngleich die bestimmtesten Inzichten vorliegen, daß seine Herstellung im Marmor verschiedenen Händen angehört, so wird man doch schwerlich weit fehlgehen, wenn man die Erfindung auf den Meister selbst zurückführt, ja selbst wenn man annimmt daß, wenn auch nicht das ganze Modell, so doch große Theile desselben von seiner eigenen Hand herrühren. Denn nicht allein erscheint der Fries in seiner Gesammtheit des größten Künstlers durchaus würdig, sondern er steht an Genialität und Reichthum der Erfindung, an Harmonie der Composition, an Schönheit der Formgebung so hoch, so unvergleichlich da, daß man sich gleichsam gezwungen sieht, dies einzige Kunstwerk von der höchsten Instanz künstlerischen Vermögens abzuleiten, und daß starke Gründe geltend gemacht werden müßten, um uns glauben zu machen, dasselbe sei nicht vom Meister, sondern von einem seiner Schüler, oder gar von mehren derselben entworfen. Dies werden freilich diejenigen nicht zu würdigen wissen, welche die wunderbare Einheit der Composition verkennend, die Darstellung anstatt aus einem einheitlichen Gegenstand, dem Festzug der Panathenaeen zu erklären, in derselben eine Mehrheit von Festaufzügen, oder gar „nur die Vorübungen und Exercitien aller einzelnen Chöre und Abtheilungen zur Aufführung der attischen Festaufzüge“ nachweisen zu können vermeinen[67]). Wie verkehrt diese Ansicht sei, man möge sie aus dem künstlerischen oder aus dem antiquarischen Standpunkte beurteilen, ist hier nachzuweisen nicht der Ort, es ist an einer anderen Stelle[68]) versucht, und es kann hier als immer allgemeiner sich befestigende Überzeugung angesprochen werden, daß die längst begründete Ansicht, welche als Gegenstand des Frieses den Festaufzug der Panathenaeen erkennt, vollkommen zu Rechte besteht unter der einzigen Bedingung, daß man denselben nicht in allen den realen Einzelnheiten dargestellt zu sehn erwarte, mit denen er zur Zeit des Künstlers erschien.

Über die Aufgabe und die künstlerischen Bedingungen der Composition des Friesreliefs als Krönung der Umfassungsmauer der Cella ist bereits oben das Nöthige beizubringen gesucht worden, es gilt daher jetzt uns zu vergegenwärtigen, wie Phidias im vorliegenden Falle diese Aufgabe gefaßt und gelöst hat,

Die Panathenaeen, in deren sacrale und historische Bedeutung hier nicht ein-

gegangen werden kann, waren das größte und glänzendste der in Athen gefeierten Feste. Mehre Tage dauernd und mancherlei Theile und Acte umfassend, fand es seinen Höhe- und Glanzpunkt in einem großen Aufzuge, dessen sacrale Bedeutung in der Überbringung eines heiligen Prachtgewandes an die stadtschirmende Athene Polias lag, eines Gewandes, welches unter dem Beistande anderer Frauen zwei vom Volke erwählte junge Mädchen gewebt und reich gestickt hatten, und welches diese an der Spitze des Zuges an die Vorsteher des Heiligthums übergaben. Über diese gottesdienstlichen Zwecke hinaus aber hatte der Festzug noch die andere politische Bedeutung, das ganze athenische Volk im höchsten Festgepränge zu vereinigen, und, wie das Fest gleichzeitig der Erinnerung an die Vereinigung aller ursprünglich getrennten Stämme und Geschlechter Attikas in eine Bürgerschaft galt, dieses einheitliche Volk in seiner Macht und Herrlichkeit gleichsam vor ihm selbst zur Schau zu stellen. Deshalb nahmen auch alle Theile der Bevölkerung an dem großen Aufzuge Theil, Greise und Jünglinge, Männer und Weiber, Bürger und Insassen, ja selbst die Sklaven waren betheiligt, indem sie den Markt festlich zu schmücken hatten. Wenn demnach von allen religiösen Festen und Festaufzügen Athens die Panathenaeen den am wenigsten hieratischen Charakter trugen, so boten sie sich grade dadurch dem Künstler als der geignetste Gegenstand des Schmuckes für einen Tempel dar, welcher ohne eigentliche Cultusweihe eben so sehr das prachtvolle Denkmal attischer Nationalherrlichkeit, wie dasjenige des aus hieratischer Cultusschranke gelösten, freudigen Nationalglaubens an die göttliche Schutzherrin dieses edelsten Griechenstammes war. Durch diese Auffassung der Panathenaeen als eines eben so sehr politischen wie religiösen Festes löst sich auch das Räthsel, wie die bildliche Darstellung ihres Aufzuges, welcher der im Erechtheion verehrten Athene Polias galt, zur Decoration nicht dieses Tempels sondern des Parthenon verwendet werden konnte, und zugleich wird man begreifen, wie eine solche Auffassung den Künstler berechtigte, bei klarer Hervorhebung des sacrale Hauptactes, der bezeichnenden Überbringung des Prachtgewandes, den ferneren Einzelnheiten der Procession gegenüber eine freiere Stellung einzunehmen und das Hauptgewicht seiner Darstellung auf die Entfaltung athenischer Volksherrlichkeit zu legen. Das hat der große Meister gethan und sich dazu das Recht geschaffen, indem er nicht sowohl die Panathenaeen seiner Zeit darstellte, welche sich weniger rein künstlerisch hätten behandeln lassen, als vielmehr diejenigen der Urzeit, wie sie der Sage nach Theseus eingesetzt hat, oder gradezu die erste Panathenaeenfeier. Indem hierdurch der Gegenstand des Kunstwerkes vom Gebiete der Wirklichkeit auf das ideale gerückt wurde, erwuchs dem Künstler zugleich der unschätzbare Vortheil, daß er es mit alterthümlich einfacheren Formen des Festaufzuges zu thun hatte, denen gegenüber seine Darstellung reich und breit erscheint, während sie der ganzen Pracht desselben aus der Blüthezeit Athens gegenüber leicht hätte in die Gefahr gerathen können, sich wie eine dürftige Abkürzung auszunehmen. Und eben deswegen hat der Künstler, um jeden Gedanken an die Absicht einer sachlich genauen, gleichsam illustrativen Darstellung der Wirklichkeit fern zu halten, und um seinen Hauptzweck fühlbar hervorzuheben, seine Schilderung durch Einmischung idealer Elemente dem Boden des Realen enthoben, namentlich indem er die Schutzgötter Athens als die freudig theilnehmenden Beschauer der Entfaltung athenischer Volksherrlichkeit zum Mittelpunkte seiner Composition

Fig. 63 Proben von dem Friese der Cella des Parthenon, erstes Blatt

machte. In ihnen, in diesen freudig theilnehmenden Schutzgöttern, welche in zwei große Gruppenhälften getrennt und den Hauptact des Festes, die Übergabe des Gewandes zwischen sich einfassend, nach rechts und links dem Festzuge entgegengewandt, an der Vorderseite des Tempels sich dem Blicke des Heranschreitenden zuerst darboten, liegt zugleich die Einheit der Composition, welche den Festaufzug in zwei großen Hälften darstellt, so wie er sich thatsächlich nördlich und südlich am Parthenon vorbeibewegen mochte. Hiermit ist der Betrachtung des Frieses der Weg gewiesen, sie hat mit dieser Mittelgruppe der Ostseite, welche die erste der beiliegenden Tafeln (Fig. 63) vergegenwärtigt, zu beginnen [69]).

Genau in der Mitte und über dem Tempeleingange selbst finden wir in zwei Gruppen (Fig. 63 c) den Hauptact des Festzuges, die Überbringung des Prachtgewandes. Ein Knabe reicht dasselbe vielfach zusammengefaltet einem würdigen Manne, in welchem man den Vorstand alles attischen Staatsgottesdienstes, den Archon-König vermuthen mag, während andrerseits eine Frau, welche als die Priesterin der Athene Polias gelten mag, mit den zwei mit der Anfertigung und Übergabe des Peplos besonders betrauten Arrhephoren gruppirt erscheint, ohne dass wir bei der mehrfachen Beschädigung dieser Figuren im Stande sind, die zwischen diesen Personen vorgehende Handlung im Einzelnen näher zu bestimmen. Die Arrhephoren werden außer durch ihre geringere Größe, durch die Gegenstände bezeichnet, welche sie auf dem Haupte tragen, und in denen die eigens für sie gebackenen heiligen Brodlaibe (*ἀνάστατοι* oder *νασταί*) am wahrscheinlichsten erkannt werden. Die zur Hervorhebung des von diesen Personen vollzogenen Hauptactes so bedeutsame Isolirung derselben von der übrigen Procession haben wir uns so motivirt zu denken, daß dieselben in den Tempel vorausgeschritten sind, während der Zug vor dessen Eingange, in ehrerbietiger Entfernung den Wiederaustritt der Arrhephoren erwartend, Halt gemacht hat, wie dies durch die Stellung der auf ihre Stäbe gestützten und im Gespräch begriffenen Männer, die den Zug führen (Fig. 63 g, h), sehr deutlich vergegenwärtigt wird. Den auf diese Weise frei bleibenden Raum erfüllt die Götterversammlung (Fig. 63 a, b, d, e), welche wir als den Menschen unsichtbar anwesend betrachten müssen, wie sich dies aus dem sorglosen Herantreten der ersten Personen an die erlauchte Versammlung ausspricht. In dieser [70]) nimmt links von der Mitte den ersten Platz Zeus ein, der Stadthort (Zeus Polieus), ausgezeichnet vor allen andern Göttern als Vater und König dadurch, daß sein Sitz ein Thron mit Armlehnen ist, während die übrigen Gottheiten auf lehnelosen Sesseln sitzen, und überdies noch durch die Sphinxe unter den Lehnen seines Thrones charakterisirt, dergleichen Phidias auch in Olympia dem Throne seines Zeus gab, und welche die dunkeln Rathschlüsse des Weltregierers vergegenwärtigen. Doch nicht nur diese Äußerlichkeiten, wohlgewählt und feingedacht wie sie sein mögen, bezeichnen den Herrscher des Olympos; die erhabene Würde der ganzen Gestalt, die wie der Zeuskoloß des Meisters in Olympia oberwärts entblößt, unterwärts in den faltigen Mantel gehüllt, das Scepter ruhig im Arm haltend dasitzt, läßt uns an keinen andern denken, als an den Herrn der Welt. Die ganze antike Kunst, soweit uns ihre Werke erhalten sind, dürfte weder in Statuen noch in Reliefen oder Gemälden uns einen zweiten Zeus von gleicher stiller Erhabenheit hinterlassen haben. Neben ihm thront seine Gattin Hera, äußerlich besonders durch das Zurückschlagen des Schleiers bezeichnet,

aber auch ohne dieses kenntlich durch die schöne Formenfülle des reifen weiblichen Körpers, wie er der Göttin gebührt, welche die Weiblichkeit in ihrer reinsten Vollendung als blühende Gattin vertritt, und durch die völlige Bekleidung, die alle guten Darstellungen der Hera festhalten. Begleitet finden wir das olympische Herrscherpaar von der durch Reste von Flügeln, welche den Gedanken an Hebe ausschließen, bezeichneten Nike, welche wahrscheinlich eine Taenie, das Symbol der Siegesvollendung in den Händen hielt und welche hier dem Zeus in keinem andern Sinne gesellt ist, als in dem sie in Olympia ihm beigegeben war. Die nächste Gruppe zeigt uns Demeter, Attikas segensreiche Getreidegöttin, welche, um an ihre eleusinischen Weihen zu gemahnen, die Fackel hält; neben ihr sehn wir ihren vergötterten Schützling Triptolemos, den ersten Säemann auf wohlgepflügtem Ackerfelde, dem Demeter selbst die Gabe des Getreides verlieh, und den sie, attischem Glauben nach, von Attikas rharischem Gefilde, dem ersten, welches Halmfrucht trug, aussandte, den Segen des Ackerbaues allen Menschengeschlechtern zu bringen. Wie, um sich zu erholen von der Arbeit, in deren segensvoller Mühe er die Menschen ihr Brod essen lehrte, wiegt er sich neben seiner Göttin in behaglicher Ruhe in einer Stellung, welche, ohne unedel zu sein, leise an bäuerische Sitte erinnert.

Als dritte Gruppe finden wir nach der von den meisten Erklärern getheilten, von Welcker besonders fein motivirten Ansicht die beiden Dioskuren, die Horte der Seefahrt, der Athen seine Größe verdankt, während die neueste Erklärung gute Gründe dafür geltend gemacht hat, dass diese Figuren vielmehr Hermes und Dionysos zu nennen seien, welche allerdings in dieser Versammlung nicht wohl fehlen können. Für die Dioskuren wurde in sinniger Weise die Gruppirung der beiden Personen geltend gemacht, in welcher das mythische Schicksal der beiden liebenden Brüder plastisch symbolisirt erscheine. Denn so wie sie durch die innigste Liebe verbunden und doch durch ihr Wechselleben ewig getrennt sind, so sitzen sie auch hier, der Eine vertraulich auf die Schulter des Anderen gelehnt, und doch in dieser Vereinigung durch die in der ganzen Götterversammlung nur bei ihnen vorkommende entgegengesetzte Richtung wieder getrennt, zwei glänzende Jünglingsgestalten, von denen der äußere, Kastor, durch den auf seinen Knieen liegenden Reiterhut, den thessalischen Petasos als der Bändiger des Rosses sich zu erkennen giebt, während der innere, Polydeukes, durch den erhobenen Arm uns daran erinnert, daß er der gewaltige Faustkämpfer sei. Der Petasos aber als Jünglingstracht kommt eben so wohl dem Hermes zu, während man für die innere Figur, den Namen des Dionysos vorausgesetzt, an ein Aufstützen der erhobenen Hand auf einen nun verlorenen Thyrsos zn denken hätte. Wenn diese letztere Deutung das Richtige trifft, so war es Phidias, der, wie er (im westlichen Giebel des Parthenon) Aphrodite zuerst nackt dargestellt hat, auch diese bis dahin bärtig gebildeten Götter zuerst in jugendlicher Gestalt zeigte.

Wenden wir uns jetzt der Gruppe von der Mitte rechts (d) zu, so begegnet unsern Blicken ein Götterpaar, dessen richtige Deutung erst der neuesten Zeit verdankt wird. Es ist, an der dem Zeus entsprechenden Stelle, die Göttin der Stadt und dieses Festes, Athene, welche ohne eines ihrer gewöhnlichen Attribute, ohne Waffen[71]) und ohne Aegis dargestellt, nicht leicht zu erkennen, obgleich nothwendig in dieser Versammlung zu vermuthen und eben so nothwendig in eben

dieser Figur anzunehmen war, nachdem erwiesen worden, daß man sie in einer anderen auf dem rechten Flügel mit Unrecht gesucht hatte. Das Auffallende einer von der gewöhnlichen Darstellung so weit abweichenden Erscheinung der Athene verschwindet, wenn man nur die Situation im Auge behält, in welcher die Göttin hier mitten in ihrem großen und friedlichen Feste dargestellt ist. Gesellt aber ist ihr Hephaestos, der lahme Feuerkünstler, der Schutzherr attischen Handwerks und attischer Kunst, den nach attischem Glauben auch noch andere, geheimnißvolle Bande mit Athene verbinden. Ihn hat der Künstler sehr fein wie einen ehrsamen attischen Handwerksmeister und als Bürger der kunstfleißigen Stadt charakterisirt, der wie die Bürger im Zuge sich auf seinen knotigen Spazierstock, zugleich die Stütze seines lahmen Fußes lehnt, die wenigst ideale Figur unter allen Göttern, welche zu der fein schönen der ihm verbundenen Göttin einen interessanten Gegensatz bildet.

Einen ähnlichen schönen Contrast bietet uns die folgende Gruppe sowohl in der Verschiedenheit der Stellungen wie in der Combination ernsten Alters und blühender Jugendschöne. Im ersteren erscheint der Herrscher der kühlen Meerfluth, Poseidon, letztere umstrahlt den prächtigen Jünglingskörper Apollons, der glänzend, wie die Sonne aus den Wogen des Meeres, hinter Poseidon hervortritt. Und so gelangen wir zu der letzten Gruppe (e) von drei Personen, welche nur zum Theil im Original, zum Theil in Gypsabgüssen erhalten sind, von denen der eine in entstellender Weise überarbeitet ist. Erst ein sehr genaues Studium der zum Theil im Originale, besser noch in dem zweiten Abguß erkennbaren Reste hat es neuestens Michaelis (s. Anm. 70) möglich gemacht, die früher schon von O. Müller ausgesprochene Bedeutung dieser Personen dahin festzustellen, daß in ihnen Aphrodite mit Peitho und Eros zu erkennen ist, welcher letztere, durch Reste von Flügeln bezeichnet, einen Sonnenschirm hält, um sich mit diesem, auch sonst nachgewiesenem Gebrauche gemäß, bei seiner vollkommenen Nacktheit gegen die Strahlen der Sonne zu schützen, was um so nöthiger erscheinen mochte, da die Panathenaeen in die Zeit der größten Sommerhitze fielen. Mit erhobener Rechten aber weist Aphrodite den traulich an ihr Knie gelehnten Knaben auf den herankommenden Zug hin und dieser Weisung wollen auch wir folgen und die einzelnen Abtheilungen der Procession, wie sie der Künstler im anmuthigen Wechsel der lebensvollsten Gestalten im Marmor festgebannt hat, an unserer Betrachtung vorübergehn lassen.

Es ist schon oben erwähnt, daß die Personen zunächst rechts und links von der Göttergruppe ruhig, größtentheils auf ihre Stäbe gelehnt, des Wiederaustritts der Arrhephoren harrende Männer seien. Wir finden ihrer (Taf. 63, 2. Reihe g. f.) links drei Paare im Gespräch, und zwar abwechselnd einen älteren und einen jüngeren, von denen wir die älteren, zum Theil durch Stirnbinden ausgezeichneten, für Magistratspersonen, die jüngeren für festordnende Herolde ansprechen dürfen, welche sich demgemäß mit Fug an der Spitze des Zuges befinden. Rechts (h) sind diese Gestalten, deren hier acht waren, zum Theil weniger gut erhalten, jedoch läßt sich erkennen, daß die ersten derselben denjenigen der Gegenseite durchaus entsprachen, während weiter nach außen (Taf. 63 i) einer der jüngeren Männer mit erhobenem Arm, sein Amt als Herold und Zugordner versehend, ein Signal zu geben scheint, und das erste und zweite Paar der Jungfrauen (k) je

von einem ähnlichen Beamten unterwiesen wird. Auch diese Jungfrauen, deren wir, bald in einzelner, bald in paarweiser Stellung neben einander rechts im Ganzen achtzehn, links sechzehn zählen, schreiten nicht mehr, sondern stehn in leicht aufgelöster Ordnung des Zuges die Rückkunft der Arrhephoren erwartend da. Es sind köstliche, sittige Gestalten im reichfaltigen Festkleide, die ernst und einfach, wie in die Feier versunken, erscheinen. Es ist schwer und würde nach dem oben über den idealen Charakten der ganzen Darstellung Gesagten vielleicht auch verkehrt sein, denselben specielle Bezeichnungen aus den überlieferten Namen der Festtheilnehmerinnen der historischen Zeit zuzuweisen, denn weder in der Haltung noch in der Gewandung, nur in den von den meisten gehaltenen Geräthen erscheinen sie leise verschieden. Am häufigsten sehn wir (Taf. 63 l und n) entweder Kannen oder Becken in ihren Händen, bei anderen (Taf. 63 f) erscheinen trompetenförmige Geräthe, die noch nicht mit Sicherheit erklärt, am wahrscheinlichsten aber als Fackeln zu verstehn sind. Noch ein anderes Paar (Taf. 63 m) handhabt ein Geräth, in dem ein Candelaber oder auch ein Räucheraltar (Thymiaterion) mit Wahrscheinlichkeit erkannt wird. Etliche der Jungfrauen endlich, deren so viele wie möglich auf der Tafel vereinigt sind, um den feierlichen und doch von aller Steifheit freien Charakter dieses Festaufzuges und die bei aller gebotenen Gleichartigkeit so reizvoll abwechselnd componirten Gestalten so viel wie thunlich zur Anschauung zu bringen, schreiten im Zuge einher, ohne irgend Etwas zu tragen. Die Eckfigur links ist ein Herold, der mit erhobener Hand dem Zuge zu winken scheint, welcher auf der südlichen Langseite herankommt. Alle Personen der Ostseite aber haben wir uns als am Ziele des Zuges angelangt, den Schauplatz dieses Friestheiles als den Platz vor dem Tempel der Polias zu denken.

Bewegter dagegen sind die ungleich größeren Theile des Zuges, welche die nördliche und südliche Langseite des Tempels schmückten, und als deren Local wir uns den Weg der Procession vom Kerameikos über den Markt nach der Akropolis, und auf dieser den Raum rechts und links neben dem Parthenon vorzustellen haben. Diese sind also noch unterwegs. So wie der nördliche und südliche Flügel der Ostseite sind auch die auf der nördlichen und südlichen Langseite dargestellten Zughälften nahezu identisch, ohne jedoch in ängstlicher, und bei der nicht gleichzeitigen Übersehbarkeit beider Seiten völlig zweckloser Genauigkeit leichte Verschiedenheiten auszuschließen. Auf beiden Seiten eröffnen den Zug die Opferthiere, welche bald ruhig einherschreitend, bald unruhig sich sträubend von kräftigen Jünglingen geleitet, von anderen, tief in weite Gewänder gehüllten begleitet, dem Künstler Gelegenheit zur Darstellung höchst mannichfaltiger, bald still ernster, bald kühn bewegter Gruppen boten. Einige der interessantesten und schönsten dieser Gruppen sind in Taf. 63 o, p ausgehoben, zu denen nichts Anderes zu bemerken ist, als daß sie der in dieser Partie besser erhaltenen südlichen Langseite angehören. Den Opferthieren folgten auf beiden Seiten zu Fuß einherschreitende Theilnehmer des Festzuges, und zwar auf der Südseite, welche in diesen Theilen weniger gut erhalten ist, zunächst eine Anzahl Frauen, denen eine Abtheilung Männer von verschiedenem Alter sich anschloß. Unter den ältesten dieser Männer dürfen wir wohl jene wegen ihrer bis in's hohe Alter bewahrten Schönheit und Frische auserlesenen Greise erkennen, die mit Ölzweigen in den

Fig. 64. Proben von dem Friese der Cella des Parthenon, zweites Blatt.

Händen einherzogen. Ölzweige sind freilich nicht erhalten, dürfen aber um so eher vorausgesetzt werden als sie, wie manche andere Attribute, aus Metall angefügt gewesen sein werden. Eine beträchtliche Lücke hinter dieser Männerabtheilung ist nicht mit Sicherheit auszufüllen, obwohl wir nicht ohne Wahrscheinlichkeit in derselben eine Wiederholung mehrer Elemente der entsprechenden Partie der Nordseite annehmen dürfen. Auf dieser, der Nordseite finden wir zunächst hinter den Opferrindern noch Widder, die ebenfalls zum Opfer bestimmt waren, kräftige, gewaltige Thiere eines ganz anderen Schlages als unsere nördlichen Schafe. Auf die Opferthiere folgten hier zunächst Träger verschiedener Opfergaben, bestehend aus Kuchen, welche auf flachen Schüsseln oder Schaffen (Taf. 63 q), und aus Flüssigkeiten, die theils in Schläuchen, theils in großen Gefäßen einhergetragen werden (Taf. 63 r); dazwischen schreiten Flötenspieler (63 s), und hinterdrein oder den folgenden Theilen des Zuges voran Kitharspieler, denen hier wie auf der anderen Seite ein starker Haufe von Männern folgt. Der Gedanke liegt nahe, in ihnen wie in den jüngeren Mitgliedern der entsprechenden südlichen Gruppe die Theilnehmer der dem Festzuge vorangegangenen gymnischen und musischen Wettkämpfe zu erkennen, sowie sich die Kämpfer in den hippischen Agonen (Kämpfen zu Wagen und zu Roß) alsbald anschließen, und zwar zunächst in einem glanzvollen Aufzuge von prächtigen Viergespannen, deren auf der Nordseite zehn, auf der Südseite acht durch Carrey verbürgt, hier neun, dort fünf ganz oder theilweise erhalten sind.

In diesem Aufzuge der Viergespanne, von denen einige als Proben auf Tafel 64 (a—d) ausgehoben sind, hat der Meister, wenn nicht Alles trügt, eine Besonderheit attischer Wagenkämpfe, die vorzüglich am Feste der Panathenaeen zur Geltung kam, aufzunehmen nicht versäumt, die Kunst der Apobaten. Es gehören nämlich in der Regel drei Personen zu jedem Viergespann, der bald ruhig, bald mit Anstrengung die Pferde zügelnde Lenker, ein Jüngling mit unbedecktem Haupte und weitem Mantel, der für den zugordnenden und Aufsicht habenden Herold gelten darf und daher entweder zu dem Lenker oder der dritten Person redend, oder die Pferde des folgenden Gespanns zurückweisend erscheint, und drittens ein bewaffneter und behelmter Jüngling, der entweder so eben aufsteigt oder dem Wagen im Laufe folgt. Das ist der Apobat (Abspringer), dessen Aufgabe es war, von dem dahineilenden Wagen herabzuspringen, im Laufe demselben folgend ihn einzuholen und, ohne daß das Gespann angehalten wurde, den Wagensitz wieder zu besteigen. Diese in gleichem Maße Kraft, Muth und Geschicklichkeit in Anspruch nehmende Übung, welche auch der künstlerischen Darstellung die glücklichsten Momente darbietet, hat der Künstler in der geistreichsten Weise zu benutzen und für die frische Lebendigkeit und Mannichfaltigkeit dieses Theiles seines Frieses bestens zu verwerthen gewußt. Daß die Lenker in den bei weitem meisten Fällen Männer in der für Wagenlenker bekannten langen Bekleidung seien, darf jetzt als ausgemacht gelten; in einigen dieser Figuren aber scheinen Weiber gemeint zu sein, als welche man früher unter verschiedenen Erklärungsversuchen alle Lenker betrachtete. Doch ist dieser Punkt zu dunkel, um hier näher erörtert, geschweige denn aufgeklärt werden zu können.

Den Schluß aber beider Langseiten bildet der Aufzug der Reiterei, Athens Stolz und Freude, in welchem der Künstler der Kraft und dem Geschick der

waffenfähigen Jugend Athens das herrlichste Denkmal gestiftet hat. Die Mittheilung auserlesener Stücke aus diesem auf beiden Langseiten am Anfang und Ende ruhigeren, in der Mitte am stärksten bewegten und eben hierdurch dem Ganzen der Procession eingepaßten Reiterzuge auf der 64. Tafel (e) macht eine in's Einzelne eingehende Schilderung unnöthig; zum Verständniß der Composition sei nur bemerkt, daß die Reiterei in Gliedern einhersprengend gedacht ist, welche wir in der halben Vorderansicht sehen, so daß jedesmal ein ganz sichtbares Pferd den Anfang eines neuen Gliedes bezeichnet, dessen folgende Rosse das eine vom anderen halb verdeckt erscheinen. Ist durch diese Anordnung einer kunstvollen Regelmäßigkeit Rechnung getragen, so hat der Künstler doch nicht vergessen, das Ängstliche und Steife dieser Regelmäßigkeit wohlthuend einmal durch die sehr mannigfaltigen Stellungen, Bewegungen und Trachten der Reiter, hauptsächlich aber dadurch zu unterbrechen, daß er die Glieder von sehr verschiedener Tiefe, bald von drei, bald von sieben Personen bildete, daß er sie bald in gedrängterer, bald in mehr lockerer Masse anordnete, daß er hie und da eine kleine, durch Ungestüm eines Pferdes entstandene Unordnung einfügte, und daß er in vorbeisprengenden Zugordnern und Befehlshabern die Bewegung vermannigfachte. Eine richtige Bemerkung (von Friederichs) aber ist es, daß die Darstellung des Reiterzuges an der Südseite eine regelmäßigere und darum auch weniger feurige und mannigfaltige sei, als diejenige an der Nordseite. Es ist dies einer derjenigen Fälle, welche gewiß auf verschiedene ausführende Hände, vielleicht aber darüber hinaus auf verschiedene Künstler als Verfertiger des Modells hinweisen. Als ein untergeordnetes Merkmal dieser Verschiedenheit ist die Behandlung der Mähnen der Pferde hervorzuheben, welche an der Nordseite kurzgeschnitten, straff emporgerichtet, an der Südseite dagegen länger gehalten und plastisch weniger energisch gestaltet sind. Und indem endlich die Pferde, obgleich sie fast alle in dem schul- und kunstgerechten Paradegalopp einhersprengen, in ihren Stellungen die größten Verschiedenheiten zeigen, entsteht ein Ganzes so voll vom glühendsten, freudigsten Leben, daß uns dem Marmor gegenüber jede ähnliche Erscheinung der Wirklichkeit steif und monoton vorkommt, und daß unser Erstaunen und unsere Freude wächst, wie wir von einer Platte zur andern an dem Friese dahinschreiten, auf welchem der Reiterzug zu beiden Seiten nicht weniger als den Raum von fünfundsechzig Fuß einnimmt.

An diesen Reiterzug der beiden Langseiten schließt sich endlich der Fries der Westseite, als dessen Local wir den Ausgangspunkt des Festzuges, den äußeren Kerameikos zu denken haben, und welcher uns die mannigfachen Vorbereitungen zum Aufzuge der Reiterei in lebendig wechselnden Bildern vergegenwärtigt, von denen auf der untersten Reihe der 64. Tafel (f—h) eine Auswahl gegeben ist. Hier, wo mit gutem Fuge selbst einige gemüthlichere und genrehafte Motive eingewoben sind, werden Pferde aufgezäumt, gebändigt, wieder andere in kunstvollen Evolutionen geübt; hier legt ein Jüngling den Waffenschmuck an, dort wirft er rasch den einfachen Chiton über, in welchem die meisten Mitglieder des Reiterzugs erscheinen, dort endlich stehn Jünglinge und Männer im Gespräch über das Fest oder über die Kämpfe, welche dem Aufzuge vorhergegangen sind.

Blicken wir nun auf den ganzen Fries zurück, von dessen 522 Fuß Länge noch über 400 Fuß in meistens gut erhaltenen Originalplatten auf uns gekommen

sind, so bemerken wir zunächst in Beziehung auf das Technische, daß das Relief im strengsten Sinne ein flaches ist, welches sich nirgend mehr als 10 cm. über die Grundfläche erhebt. Dabei ist dasselbe fast durchweg, wenn auch in den verschiedenen Theilen nicht vollkommen gleichmäßig fein, auch in den Einzelheiten ausgearbeitet, und wenn der Sculptur Farbe zugefügt war, was allerdings nach einigen erhaltenen Spuren nicht geläugnet werden kann, so hat diese einzig und allein den Zweck heiteren Schmuckes, nicht aber denjenigen gehabt, die Plastik in der Detailbildung zu unterstützen. Dagegen läßt sich nicht bezweifeln, daß mancherlei Details aus Metall angefügt waren. Zahlreiche kleine scharf eingebohrte Löcher an den Köpfen der Pferde weisen mit Bestimmtheit darauf hin, daß die Geschirre und Zügel von Bronze waren, und daß z. B. die Ölzweige der zweigtragenden Greise an der Südseite aus demselben Material bestanden haben, ist oben vermuthet worden. Zweifelhaft dagegen ist, in welcher Ausdehnung die Götter der Ostseite metallene Attribute trugen; mehre Scepter und Stäbe, desgleichen Demeters Fackel, sind aus dem Marmor gebildet erhalten, so gut wie die meisten Geräthe der Theilnehmer der Procession; viele Zusätze aus Erz wird man kaum anzunehmen haben, denn auf der Höhe ihrer Entwickelung bedarf die bildende Kunst zur Charakterisirung der idealen Wesen nicht mehr der äußerlichen Beihilfen, sie spricht sich durch die Gestalten allein voll und rein aus. Eine durchgängige Buntfarbigkeit des Frieses ist also, dies ist Thatsache, durch Nichts bezeugt, und wenngleich eine etwa blaue Färbung des Grundes, auf dem sich die Figuren abheben, aus mehr als einer Rücksicht durchaus wahrscheinlich ist, muß man sich doch gegen die Annahme durchgängiger Anwendung der Farbe und zwar bestimmt erklären. Wie sehr eine solche im Stande ist, der Composition alle Einheitlichkeit, alle Harmonie und alle jene edle Stille zu rauben, durch welche der strenge Reliefstil so wohlthuend auf Auge und Gemüth des Beschauers wirkt, davon wird ohne Weiteres Jeder überzeugt sein, der im Krystallpalast in Sydenham bei London den im Großen durchgeführten Versuch der Bemalung eines beträchtlichen Stückes des Parthenonfrieses gesehn hat. Und eben diese, die schönsten und echtesten Wirkungen der plastischen Formgebung und Composition aufhebende und vernichtende Wirkung der Farbe ist es, die uns mit mehr Recht als uns Gewohnheit und subjectives Gefühl geben würde, behaupten läßt, daß eine durchgängige Färbung barbarisch sein würde.

Wenden wir uns hiernächst zu einer Prüfung der Formgebung, so werden wir überall, wohin wir blicken, trotz nicht zu läugnender Verschiedenheit in der Ausführung denselben lebenswarmen Naturalismus wiederfinden, der uns, gepaart mit dem Schwunge der Idee und geläutert durch die reinste Schönheit bei den Kolossalstatuen der Giebelfelder, entzückt hat. Der Reliefstil ist so gewissenhaft gewahrt, daß kaum in ein paar etwas verkürzten Füßen eine Ausschreitung über dessen Grenzen nachweisbar ist; es ist die Profilstellung fast bei allen Personen unbedingt eingehalten, die Gruppen sind durch den ganzen Raum gleichmäßig vertheilt, so daß nirgend eine Lücke, nirgend eine Überfüllung eintritt, ja so gewissenhaft sind die Gesetze des Raumes beobachtet, daß alle Figuren (ein paar einzelne ihre Herren begleitende Sclavenknaben, die nicht wohl anders zu charakterisiren waren, ausgenommen) mit ihren Köpfen die gleiche Höhe erreichen (Isokephalie); die stehenden sind also größer gebildet, als die Reiter, und

doch wird das Niemand als störend empfinden, doch ist auch im Übrigen von irgend einer conventionellen Schranke nicht entfernt die Rede. In allen Gestalten dieser großen und doch so klar übersehbaren Gestaltenfülle tritt uns die gleiche individuelle Naturwahrheit entgegen, die sich bis in's Einzelne verfolgen läßt, viel weiter als sie auch dem schärfsten Blicke zur Wahrnehmung kommen konnte, als der Fries noch an Ort und Stelle unter der schattigen Decke der umgebenden Säulenhalle herumlief. Aber wenngleich erst wir, die wir das traurige Glück haben, diese Werke unter dem kalten, strengen Lichte unseres nordischen Himmels in nächster Nähe betrachten zu können, eben dadurch im Stande sind, die Naturwahrheit der Formgebung im Nackten wie in der Gewandung ganz zu würdigen, so dürfen wir doch behaupten, daß das Resultat dieser Art der Formgebung auch den Zeitgenossen des Meisters zur Anschauung kam, ja daß der Gesammteindruck von unendlicher Lebensfülle, den wir bei einem Überblick aus größerer Ferne empfangen, in der manches Detail verschwindet, eben auf nichts Anderem beruht, als auf der naturwahren Durchführung bis in's Einzelne, nie aber durch eine oberflächlichere Arbeit erreicht werden könnte. Dabei ist nun auf der anderen Seite nicht zu vergessen, daß dieser Naturalismus im Friese so gut wie in den Giebelstatuen vom platten Realismus und bei aller Kräftigkeit und Frische von jeglicher Derbheit unendlich weit entfernt ist. Wohl ist hie und da dem Zufälligen, welches der Wirklichkeit angehört, in dem Wurfe der Gewänder und sonst in ähnlichen Dingen ein bescheidener Raum gegönnt, aber nimmer so, daß er die reine Schönheit, den hohen Adel, die zierliche Anmuth auch nur im geringsten beeinträchtigen konnte. Nichts kann in dieser Beziehung, und um sich die Unterschiede des geläuterten, mit der Idealität gepaarten Naturalismus vom Realismus klar zu machen, lehrreicher sein, als eine Vergleichung des Frieses von Phigalia, der bei aller ihm eigenthümlichen Schönheit, welche wir bei seiner Betrachtung zu würdigen versuchen werden, in der Formgebung fast ein conträres Gegentheil zum Parthenonfriese bildet, der weit entfernt ist von einer bis zu dem eben hervorgehobenen Grade durchgeführten Naturwahrheit in der Darstellung des Körperlichen, in dessen Formgebung dagegen einem derben Realismus, einer unvermittelten, ja zum Theil gradezu unschönen Wiedergabe des Wirklichen und Zufälligen so beträchtliche Concessionen gemacht sind, daß die ideale Erfindung durch dieselben vielfach in's Gedränge kommt und mehr durch Abstraction als durch unmittelbare Anschauung, und deshalb auch leichter in einer guten Zeichnung als im Original selbst uns zum Bewußtsein gelangt.

So unvergleichlich hoch deshalb auch die Formgebung im Friese des Parthenon steht, dennoch ist sie nur Trägerin der tieferen geistigen Intentionen, welche in dieselbe niedergelegt sind, und sich durch sie, ja nur durch sie, in vollendetster Weise aussprechen. Deswegen ist die Form, so reizend und schön sie sei, nie Hauptsache, deswegen ist der Individualismus aller Gestalten nie so weit auf die Spitze getrieben, daß die einzelnen Figuren eine sie aus der Gesammtheit lösende Bedeutung erhielten. Selbst mit den Göttern ist dies nicht der Fall, denn so breit und gewaltig wie diese versammelten Götter dargestellt sind, ihre eigentliche Bedeutung haben sie doch nur darin, daß sie die ernstfreudigen Beschauer der hier entfalteten attischen Volksherrlichkeit sind. Deshalb sind sie auch nicht der gedankliche Mittelpunkt der Composition, und deshalb hat der Künstler sie auch

als von den handelnden Menschen nicht gesehn und nicht beachtet dargestellt. Alle Theilnehmer des Zuges aber gehn völlig auf in dessen bedeutungsvolle Gesammtheit; die sittig und still einherschreitenden Jungfrauen wie die Jünglinge auf den muthsprühenden Pferden des Reiterzugs, die Geleiter der Opferthiere wie die kühnen Apobaten des Wagenzuges: Alle sind gleichmäßig erfüllt von der heiligen Handlung, Alle wirken, ein Jeder auf seine Weise und seiner Aufgabe gemäß, zur Entfaltung der Herrlichkeit des Vaterlandes, aber Keiner denkt an sich, Keiner bedeutet für sich, da giebt es kein Vordrängen des Ich, und kein Kokettiren mit der Persönlichkeit, da giebt es folglich auch nicht jene Fülle der Einzelmotive, welche ein moderner Künstler in die Darstellung mancher Procession legen würde und legen müßte; aber wenn der Fries des Parthenon den Reichthum dieser individuell interessanten, genreartigen Motive entbehrt, so geht dafür ein Geist durch das gewaltige Bildwerk, ein Geist schlichter, freudiger Frömmigkeit, welchen der Künstler aus seiner Zeit empfangen mochte, den aber seine große und reine Seele aus eigenstem Empfinden heraus seiner Schöpfung wieder einzuzuhauchen wußte, indem er sie eben dadurch zum monumentalen Gebilde erhob und ihr eben dadurch die Bedeutung einer idealen Composition verlieh. Und wenn wir deshalb am Schlusse unserer Studien dieses einzigen Kunstgebildes weniger noch als am Anfange derselben zweifelhaft sein können, dasselbe in Erfindung und Anlage auf Phidias selbst zurückzuführen, wenngleich die Ausführung sicherlich, zum Theil erweislich, von verschiedenen Händen ist und die Composition im Einzelnen unter verschiedene Schüler und Genossen des Meisters vertheilt gewesen sein mag, so dürfen wir wohl die wunderbare Erfindsamkeit, die großartige Regsamkeit der Phantasie als neuen Zug in das Charakterbild des großen Künstlers einfügen, während wir ihn und seine Schule wiedererkennen in dem Fleiß und der Sorgfalt, in dem lebendigen Naturalismus der Form und in dem tiefen Idealismus der Conception, welche auch in der Fülle des liebevoll durchgebildeten Details keine Zersplitterung eintreten läßt und die ganze Masse der mannigfaltigsten Einzelgestaltung zu einem einzigen großen Ganzen zusammenzufassen weiß, dergleichen die bildende Kunst auf diesem Gebiete schwerlich jemals wieder erschaffen wird.

SIEBENTES CAPITEL.

Die Sculpturen des Erechtheion.

Gleichwie ein älterer Parthenon, dessen Existenz erst die neuere Zeit mit voller Gewißheit nachgewiesen hat, wurde in der Perserinvasion auch der eigentliche Hauptculttempel der Athene auf der Burg, das sogenannte Erechtheion, von Grund aus zerstört und gleichzeitig mit dem neuen Prachtbau des Parthenon durchaus neu wieder erbaut, ein vollendetes Muster der ionischen Architektur, welche an diesem Gebäude in eben so reicher Entfaltung auftritt, wie der Dorismus im Par-

thenon. Inschriftlichem Zeugnisse gemäß wurde jedoch der Bau erst nach Ol. 92. 4 (408), also wesentlich ein Menschenalter später als der des Parthenon vollendet. Welche Ausdehnung der plastische Schmuck dieses eigenthümlichen und in der Anordnung und Bedeutung seines verwickelten Grundrisses von allen sonst bekannten griechischen Tempeln abweichenden Gebäudes gehabt habe, sind wir nicht im Stande nachzuweisen, so wenig wie wir zweifeln können, daß derselbe in seiner Art eben so ausgedehnt gewesen wie derjenige des Parthenon und anderer Tempel dieser aus dem Vollen schaffenden großen Epoche. Denn von schriftlichen Nachrichten, die ja auch in Beziehung auf den Parthenon, wie wir gesehn haben, auf die eine dürre Notiz des Pausanias beschränkt sind, liegt über die Sculpturen des Erechtheion Nichts vor, und so sind wir auf die Reste des Monumentes selbst angewiesen, in welchen uns die zunächst zu besprechende Karyatidenhalle ziemlich unverletzt und einzelne Bruchstücke des Frieses erhalten sind, welche letztere durch sehr interessante Fragmente der Baurechnung einigermaßen ergänzt werden, ohne uns jedoch einen Überblick über die Gesammheit der Composition und ein Verständniß ihres Gegenstandes möglich zu machen.

Die Karyatidenhalle ist ein kleiner südlicher Vorbau des Gesammttempels, dessen Name daher rührt, daß sein Gebälk anstatt von Säulen oder Pfeilern, von sechs sogenannten Karyatiden getragen wird. Diese Karyatiden, deren richtiger technischer Name vielmehr „Korai", Mädchen, ist, sind attische Mädchen im vollen Festschmuck reichlicher Gewandung, welche hier gleichsam im Dienste der Göttin in ähnlicher Weise fungirend gedacht werden, wie die Kanephoren der panathenaeischen Procession, und sind uns ganz besonders, abgesehn von der wahrhaften Schönheit ihrer Darstellung, interessant als die ältesten in Griechenland nachweisbaren Beispiele der Vertretung eines architektonischen Gliedes, der freistützenden Säule, durch die menschliche Gestalt. Denn die Jünglingsgestalten als Fackelhalter im Palast des Alkinoos bei Homer (oben S. 43.), obwohl sie demselben tektonischen Gedankenkreise angehören, und obwohl wir deren Grundvorstellung keineswegs für eine Erfindung des Dichters halten, stellen immer noch nicht die stricte architektonische Function des menschlichen Körpers und seine derselben entsprechende künstlerische Behandlung dar, und das Gleiche gilt von den knieenden Figuren, welche den oben S. 70. besprochenen altsamischen Erzkrater stützten. Etwa gleichzeitig mit den Koren des Erechtheion, jedenfalls derselben Periode künstlerischer Entwickelung Griechenlands angehörend, sind von erhaltenen Monumenten die Atlanten des Zeustempels von Agrigent, welche hier, wo es zunächst auf eine Würdigung dieses architektonischen Gedankens und seiner Ausführung ankommt, zur Vergleichung herbeizuziehn erlaubt sein wird, obwohl sie einem anderen kunstgeschichtlichen Entwickelungskreise angehören, bei dessen Besprechung sie abermals berührt werden sollen. Und zwar werden wir um so mehr berechtigt sein, die agrigentinischen Atlanten oder Telamonen und die attischen Karyatiden hier zusammen zu besprechen, als grade diese beiden Formen es sind, unter denen auch in der späteren Kunst, wenngleich nicht häufig, die menschliche Gestalt in architektonischer Function verwendet worden ist.

Wenn der menschliche Körper an die Stelle eines architektonischen Gliedes tritt, so unterliegt seine Darstellung den Grundgesetzen, nach welchen die Architektonik das durch ihn ersetzte Glied bildet. Nun ist der oberste Grundsatz der

griechischen (wie im Grunde jeder principiell schaffenden) Baukunst, die reale Function jedes Gliedes in dessen sichtbarer Erscheinung oder in dessen Ornamentschema auszudrücken. Die Säule aber fungirt als durchaus freitragende Stütze der Gebälklast, der Pfeiler desgleichen, jedoch immer im nächsten Bezuge zu der Wand, aus der er hervortritt, oder die er in ihrer Endlinie abschließt.

Ein fernerer Grundsatz der griechischen Architektonik ist die Herstellung eines harmonischen Verhältnisses zwischen Last und Stütze, und zwar nicht allein thatsächlich, wie sich das von selbst versteht, sondern auch in der künstlerischen Erscheinung. Aus diesen beiden Grundsätzen lassen sich sowohl die Principien ableiten, nach denen die Menschengestalt architektonisch verwendet werden kann, wie nach ihnen auch die uns vorliegenden Fälle beurteilt werden müssen. Die Karyatide fungirt als freistehende Säule und Gebälkstütze, der Atlant als Pfeiler und aus der Cellawand im Innern hervortretende Deckenstütze. Als Stützen der auf ihnen ruhenden Gebälklast müssen beide nicht allein thatsächlich, sondern auch in der künstlerischen Erscheinung ihrer Function genügen und ihre Function aussprechen, d. h. beide müssen als tragend und stützend und nur als tragend und stützend erscheinen, wodurch jede andere Bewegung und Handlung des Körpers als diejenige in Beziehung auf seine Last durchaus ausgeschlossen ist. Daher zunächst die Nothwendigkeit, beide Gestalten in völlig ruhigem Stande zu bilden, indem jede schreitende Bewegung uns den Gedanken an ein Aufhören der Tragfunction erwecken würde.

In der Art aber, wie beide Gestalten als Träger fungiren, tritt eine Verschiedenheit hervor. Die Karyatide (Fig. 65a.) trägt nebst ihren fünf Schwestern [72]) die durch das Fehlen eines Frieses noch erleichterte Gebälklast auf dem Kopfe; das Verhältniß der Last zur Stütze ist so aufgefaßt, daß die erstere zur letzteren verhältnißmäßig gering erscheint, und daß die sechs kräftigen Mädchen keiner sonderlichen Anstrengung bedürfen, um ihrer Function zu genügen. Ihr ruhig festes Dastehn reicht hin, um die Last sicher zu tragen, aber dies ruhige und feste Dastehn ist auch nothwendig. Danach sind die in der Idee und Composition identischen, nur in der Ausführung etwas verschiedenen Karyatiden zu beurteilen. Es sind stämmige Mädchengestalten in der reifsten Blüthe frischer Jugend, fern von leichtbeweglicher Schlankheit, aber freilich auch eben so fern von jeglicher Plumpheit und Derbheit. Die reichliche, bis auf die Füße herabfallende Gewandung, welche mit der einen Hand leicht gefaßt wird, während die andere Hand wohl leer herabhing, umfließt die gesunde Fülle der Gliederformen in einfach großen und markirten Falten, die Masse der Gestalten um ein Beträchtliches vermehrend, indem sie zugleich die Umrisse des Körpers zu der gleichmäßigen Rundung der gradlinig begrenzten Säule ergänzt, und durch die grade herablaufenden Falten an deren Canellirung erinnert. So stehn sie da im festlichen Schmucke, diese glänzenden Töchter Athens, ohne Beugung nach vorn oder hinten, ohne Wendung nach links oder rechts, und halten die Last ruhig empor, welche auf ihren Köpfen sicher ruht, vermittelt durch ein kleines durchaus architektonisch stilisirtes, aber dennoch an die Form des Korbes der Kanephoren erinnerndes Capitell, unter dem ein Wulst den Druck auf den Schädel mildert. Völlig ihrer Aufgabe gewachsen, lassen sie keinen Gedanken an Ermüdung in uns aufkommen, ja dadurch, daß, während sie mit dem einen Fuße wurzelfest auf dem Boden aufstehn, das andere

Fig. 65a. Karyatide.

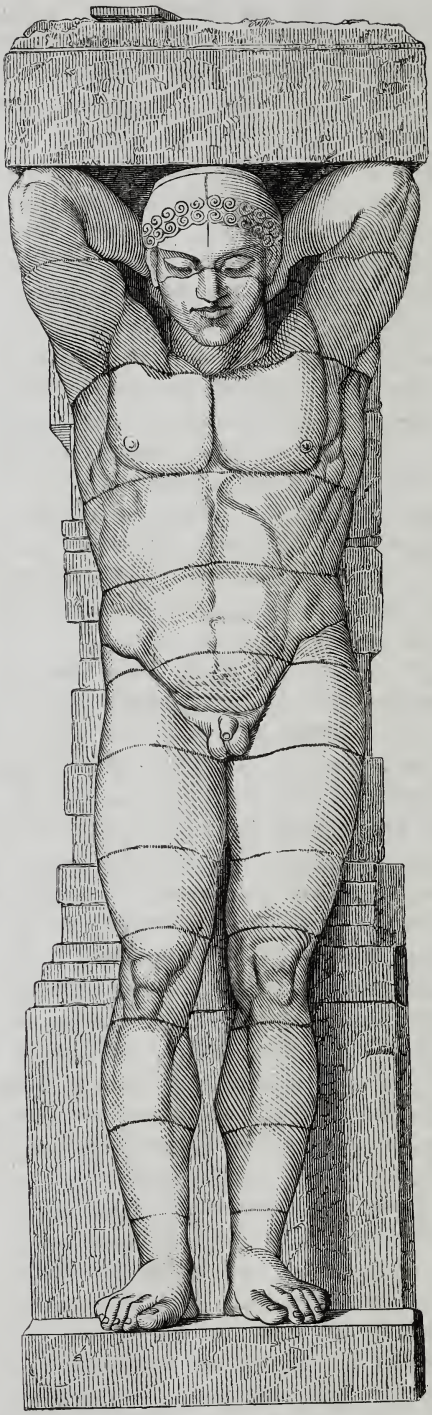


Fig. 65b. Atlant.

Bein, leicht gebogen, sich der Last entzieht, hat der Künstler, indem er zugleich in ihren Körpern und in der Gewandung den reizvollen Gegensatz einer tragenden und einer getragenen Seite erreichte, welcher jeden Eindruck von Steifheit aufhebt, seinen Karyatiden einen wohlthuenden Grad von bequemer Lässigkeit verliehen. Dieser jedoch ist wiederum nicht so stark, daß die Jungfrauen nicht durchaus von ihrem Amte in Anspruch genommen erschienen, und so ist die Gefahr vermieden, uns ihre Function als geringfügig darzustellen. Hierdurch ist zugleich jener heilige, stille Ernst motivirt, der sich in ihrem Antlitz ausspricht; in ihm spiegelt sich keine Regung subjectiver Leidenschaft, koketter Bewußtheit; es ist ein heiliger Dienst der Göttin, den sie vollziehn, wie die Jungfrauen im Friese des Parthenon, und gleichwie sie thatsächlich und in ihrer äußerlichen Erscheinung nur für die Erfüllung ihres Amtes da sind, gehn sie auch geistig in demselben auf, unbekümmert um Alles, was um sie her vorgehrt.

Etwas anders ist die Sache mit den Atlanten von Agrigent (s. Fig. 65 b.), welche in langer Reihe aus der Cellawand des Obergeschosses vortretend die Deckenbalken trugen. Ihre Last ist eine größere und erfordert eine schärfere Anspannung der tragenden Kräfte der Glieder. Auch sind diese Atlanten nicht heilige Diener des Gottes, es sind besiegte Giganten, welche die Tempeldecke über dem Haupte des Zeus und seiner Verehrer schwebend halten müssen. Demgemäß auch ihre Erscheinung. Mag sich in ihren Gestalten, und namentlich in den Zügen des Gesichts und in den kleinen Locken ihres Haupthaars eine an alterthümliche Formen der Kunst erinnernde Strenge aussprechen, in der Handlung durfte auch die vollendeste Kunst diese Körper nicht anders bilden. Mit beiden Füßen gleichmäßig fest auftretend, den Körper grade emporgestreckt, den Nacken etwas vorbeugend und den Blick gesenkt, so stehn sie voll geduldig ausdauernder Kraft unter ihrer Last, welche sie mit den in den Ellenbogen gebogenen Armen empfangen und emporhalten. Nicht ein leicht geflochtener Korb vermittelt hier die Last, ein hart profilirter Kragstein, in welchem die Form des viereckigen Deckenbalkens vorgebildet ist, ruht mit glatter Fläche auf den Vorderarmen der Träger und giebt uns den Eindruck lastender Schwere, der die gewaltigen Körper mit Anspannung der ganzen Musculatur des Rumpfes wie der Glieder begegnen müssen, während die Riesenleiber doch auch wieder so mächtig und in ihnen die Kraft so energisch erscheint, daß wir die Überzeugung gewinnen, sie werden der auf ihnen ruhenden Last auch auf die Dauer nicht erliegen. Sowie aber in den Karyatiden Alles, Maßverhältniß, Grundform, Gewandung, Haltung und Ausdruck sich vereinigt, um dieselben als Stellvertreterinnen der frei und leicht tragenden Säulen zu charakterisiren, so erscheinen die Giganten von Agrigent, vortretend aus der Wand, aus der hinter ihnen noch eine Lisene vorspringt, gleichmäßig grade emporgerichtet und mit den Spitzen der Ellenbogen die Winkel des schweren Pfeilercapitells bezeichnend, vollkommen als Stellvertreter des Pfeilers.

Kehren wir aber nach dieser zur künstlerischen Würdigung der Karyatiden nothwendigen vergleichenden Betrachtung von Agrigent nach Athen und dem Erechtheion, als dem Schauplatz unserer jetzigen Studien zurück, so finden wir von dem plastischen Schmucke dieses merkwürdigen Tempels, wie gesagt, nur einzelne Reste, und zwar Reste des Frieses. So gering aber auch diese Reste sein mögen, namentlich wenn man sie mit dem Friese des Parthenon vergleicht,

so mannigfaltiges Interesse bieten sie der Betrachtung dar. Was zunächst die materielle Technik anlangt, so findet sich hier das Eigenthümliche, daß, während bei allen übrigen Friesen, die wir kennen, die Sculpturen aus der Oberfläche der soliden Werkstücke des Tempels herausgehauen sind, der Fries des Erechtheion aus Figuren von pentelischem Marmor besteht, welche auf die Friesblöcke von dunkelem eleusinischem Stein und auf den Vorsprung des Architravbalkens durch zum Theil noch vorhandene metallene Klammern einzeln aufgenietet sind. Welcher Grund für die Wahl dieser ungewöhnlichen und unsoliden Construction vorgelegen haben mag, erscheint völlig dunkel; für uns aber hat dieselbe noch den besonderen Nachtheil im Gefolge gehabt, daß wir die Theile des Frieses durchaus ohne Zusammenhang in ganz vereinzelten Stücken und Figuren aufgefunden haben, was uns eine Zusammensetzung in richtiger Folge und eine Erklärung des Gesammtinhalts so gut wie unmöglich macht. Zusammenhang mehrer Figuren ist uns nur für ein verhältnißmäßig geringes Stück des Frieses geboten, und auch dies nicht durch erhaltene Fragmente, sondern durch inschriftliche Überlieferung. Diese inschriftliche Überlieferung, ein Theil der Baurechnung des Tempels, von der noch mehre andere, uns nicht näher interessirende Bruchstücke gefunden sind, bietet uns außer dem erwähnten theilweisen Zusammenhang noch eine andere interessante Thatsache dar, welche uns einen Einblick in das Verfahren der damaligen Zeit bei der Herstellung umfangreicher plastischer Werke gestattet. Das in Rede stehende Stück der Baurechnung nämlich, welches den Fries betrifft, zählt verschiedene Arbeiter auf und giebt an, welche Figur ein Jeder gemacht und welche Bezahlung er dafür erhalten habe. Wir lernen also, daß, während und obgleich die Composition eines Werkes, wie ein solcher Fries, natürlich und nothwendig von einem Meister herrührte, an der materiellen Herstellung desselben, der Ausführung im Marmor verschiedene Hände thätig waren, und zwar, daß wir in diesen Arbeitern, von denen einige Bürger, andere nur Schutzverwandte (Metöken) gewesen zu sein scheinen, schwerlich selbständige Künstler, sondern nur geschickte Steinmetzen oder Marmorarbeiter zu suchen haben; denn in dem sogleich mitzutheilenden hier in Rede stehenden Stücke der Erechtheionbaurechnung tritt uns kein einziger Künstlername entgegen, der mit einem sonsther bekannten sicher zu identificiren wäre. Wenn wir nun nicht annehmen wollen, daß ein solches Verfahren der Übertragung der Ausführung an verschiedene Hände und an untergeordnete Arbeiter allein beim Friese des Erechtheion stattgefunden habe, wofür es nicht den Schatten eines Grundes giebt, so finden wir in diesem Umstande eine ausreichende Erklärung dafür, daß auch bei anderen Werken gleicher Art in verschiedenen Theilen verschiedene Arbeit erkennbar ist; während hier vielmehr die Gleichartigkeit der Arbeit an den auf uns gekommenen, notorisch aus verschiedenen Händen stammenden Reliefen sich nur so erklären läßt, daß die Arbeiter das Modell eines Meisters geschickt in Marmor übertrugen, ohne Viel von dem Ihrigen hinzuzuthun. Aber auch so muß die Trefflichkeit der Figuren unsere Vorstellung von der bildnerischen Fähigkeit dieses Zeitalters und von der weiten Verbreitung derselben wesentlich erhöhen. Ehe wir jedoch weiter und zur Betrachtung der uns erhaltenen Reste übergehn, möge das mehrerwähnte Stück der Baurechnung [73]) in einer wortgetreuen Übersetzung mitgetheilt werden. Das Fragment ist etwa durch folgenden Vordersatz zu ergänzen. Es lieferte in der und

der Prytanie für den beigesetzten Preis ab: . . . . . „den Knaben, der den Speer hält, für 20 Drachmen (5 Thaler); Phyromachos der „Kephisier den Jüngling neben dem Panzer, für 60 Drachmen (15 Thlr.); Praxias, „der in Melite wohnt, das Pferd und das hinter diesem sichtbare, welches aus„schlägt, für 120 Drachmen (30 Thlr.); Antiphanes der Keramier den Wagen „und den Jüngling, der die zwei Pferde an denselben anschirren will, für 240 „Drachmen (60 Thlr.); Phyromachos der Kephisier denjenigen, der das Pferd „führt, für 60 Drachmen (15 Thlr.); Mynnion, der in Argyle wohnt; das Pferd „und den Mann, der dasselbe schlägt und die Stele, welche später hinzugefügt ist, „für 127 Drachmen (31 Thlr. 22½ Sgr.); Soklos, der in Alopeke wohnt, den„jenigen mit dem Leitseile (der Halfter) in der Hand, für 60 Drachmen (15 Thlr.); „Phyromachos der Kephisier den auf seinen Stab gelehnten Mann, der neben „dem Altar steht, für 60 Drachmen (15 Thlr.); Iasos der Kolyttier die Frau, „vor welcher sich ein Mädchen niedergeworfen hat, für 80 Drachmen (20 Thlr.)".

So wenig nun auch die Schatzbeamten in dieser Inschrift auf den Zusammenhang der einzeln genannten Figuren Rücksicht genommen haben und ihren Interessen gemäß Rücksicht nehmen konnten, so wenig läßt sich, wie dies auch schon von Anderen [74]) bemerkt ist, an diesem Zusammenhange zweifeln. Nun betrifft allerdings die Inschrift nur einen beschränkten Theil der ganzen Friescomposition und zwar einen zu beschränkten, als daß wir aus demselben auf den Inhalt des Ganzen schließen könnten; was aber den vorliegenden Theil selbst anlangt, so kann mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, daß er nicht mythischen Inhalts ist; denn schwerlich würden mythische Personen auch in der Schatzrechnung nur durch „Mann, Jüngling und Frau" bezeichnet worden sein. Wir müssen vielmehr annehmen, daß in diesem Friesstücke wirkliche Menschen dargestellt waren, und zwar in Handlungen, für die sich die Westseite des Parthenonfrieses fast von selbst zur Vergleichung darbietet. Hier wie dort einzelne Gruppen, die sich hier wie dort aus Vorbereitungen zu einer festlichen Handlung sehr einfach verstehn lassen. Und daß eine solche den Gegenstand des Erechtheionfrieses wie denjenigen des Parthenonfrieses gebildet habe, ist eine naheliegende Vermuthung. Ja es scheint, daß wir aus den erhaltenen Fragmenten [75]) auf eine dem Parthenonfriese analoge Composition schließen können, d. h. auf einen Festaufzug in Anwesenheit zuschauender Gottheiten. Denn unter den Fragmenten, von denen Fig. 66 einige Proben bietet, finden sich mehre, in welchen theils thronende, theils stehende Göttinnen nach den begleitenden Thierattributen oder nach sonstigen Umständen unverkennbar sind (siehe Fig. 66, b, c, d, i, k), während andere auf schreitende weibliche Figuren schließen lassen, noch andere mäßig bewegten Männergestalten angehören (f, h), und endlich auch die Reste neben einander dahinsprengender, also angeschirrter Pferde gerettet sind. Weitergehende Vermuthungen über den Gegenstand aufzustellen dürften wir für jetzt nicht berechtigt sein und wenden uns deshalb einer Betrachtung der Reste in künstlerischer Rücksicht zu. Die nach hinten zur Aufhebung auf den Grund abgeplatteten nur etwa 34—36 cm. hohen Figuren sind stark erhoben und in bestimmten Formen gehalten. In den besser erhaltenen unter ihnen, welche ihrem Stile nach etwa zwischen den Parthenonsculpturen und den Reliefen an der Balustrade des Nike Apterostempels (s. Fig. 68.) in der Mitte stehn und den Friesreliefen des genannten Tempels am meisten ähneln,

Fig. 66. Fragmente vom Fries des Erechtheion.

läßt sich weder die naturgemäße Composition verschiedener Stellungen und Bewegungen noch jene weiche Fülle und Frische und zarte Anmuth der Formen verkennen, durch welche die attischen Sculpturen sich vor denen anderer Gegenden Griechenlands auszeichnen. Eine langgewandete ruhig dastehende weibliche Gestalt, die leider nur vom Gürtel abwärts erhalten ist (a), erinnert in auffallender Weise an die eben betrachteten Karyatiden oder auch die Processionsmädchen des Parthenon, ein anderes Fragment einer rasch eilenden weiblichen Gewandfigur (e) gemahnt an die Iris des östlichen Parthenongiebels und gewisse Figuren im östlichen Friese des Nike Apterostempels, eine Gruppe zweier in der Umarmung stehenden Frauen (d), eine auf Felsgestein sitzende weibliche Gestalt (k), welche der Composition nach in einer Metopenfigur von Olympia (s. Fig. 72.) sich wiederholt, der sie aber stilistisch weit überlegen ist, und ein Fragment einer weiblichen Figur mit entblößter Brust (g) haben in der Formgebung Etwas von der anmuthigen Frische der Thauschwestern im Ostgiebel des Parthenon, während ein paar besser erhaltene männliche Torse (h, i), so weit sich nach den sehr mäßigen Zeichnungen urteilen läßt, eher Analoges mit den Sculpturen an den Friesen des Theseion darbieten. Über die Einzelbildung des Nackten kann ich nur nach den Abgüssen eines Gruppenfragments (i) urteilen, in welchem die Formen des im Schoße der weiblichen Gestalt liegenden Knaben von der höchsten und reizendsten Zartheit sind. Für die Beurteilung der Gewandbehandlung liegt in den Zeichnungen und in zweien Abgüssen etwas mehr Material vor. Danach ist die Ausführung durchweg sehr fleißig und sauber, die Formen sind präcis, ohne hart sein, und die Mehrzahl der Motive ist überaus wohl verstanden. Hier und da jedoch scheint eine nicht durchaus naturgemäße, sondern mehr arrangirte und auf gefälligen Effect hinarbeitende Anordnung des Faltenwurfs hervorzutreten (c, g, k), welche schon über die allen Reichthum der Motive regelnde Strenge der Sculpturen des Parthenon hinausgeht und mit der Weise übereinstimmt, die wir sogleich an den mit der Vollendung des Erechtheion schon dieser Analogie wegen für ungefähr gleichzeitig zu haltenden Sculpturen vom Tempel der Nike Apteros wiederfinden werden.

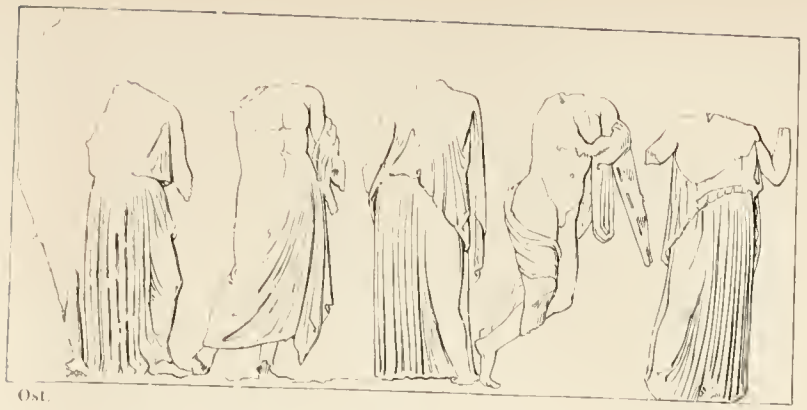
ACHTES CAPITEL.

Die Sculpturen vom Tempel der Nike Apteros.

Auf dem Abschluß oder Stirnpfeiler der südlichen Mauer der Akropolis von Athen erhob sich und erhebt sich nach langer Zerstörung seit der venetianischen Belagerung von 1687, wo er abgetragen und in eine große, den Burgaufgang sperrende Batterie verbaut wurde, heute wieder ein Tempel, der trotz aller Kleinheit (denn er mißt nur 18 zu 27 Fuß) eine Perle attisch-ionischer Architektur ist. Geweiht war er der mit Nike identificirten Athene (*Ἀθηνᾶ Νίκη*), deren altes Holzbild, welches die Verwüstung der Burg durch die Perser überdauert hatte,

in diesem Tempel stand, der gewöhnlich mit dem durch Pausanias in Schwang gebrachten Namen des Tempels der Nike Apteros (der ungeflügelten Siegesgöttin) bezeichnet wird. Wir haben es hier nicht mit dem alten Cult uud dem alten Cultbilde der Athena-Nike zu thun, eben so wenig mit der Architektur in ihrer schönen Gesammtheit und in ihren reizvollen Einzelheiten, sondern nur mit den Resten des Sculpturenschmuckes des Tempelchens, bestehend in dem Friese und mehren Reliefplatten, durch welche eine Brustwehr oder Balustrade gegen den Rand des gewaltigen Mauerpfeilers hergestellt war. Ehe wir aber den Fries näher betrachten, muß erwähnt werden, daß die Ansicht derjenigen, welche annahmen, dieses Tempelchen sei von Kimon als Denkmal seiner Siege über die Perser vor der 80. Ol. errichtet worden, als unbegründet nachgewiesen ist [76]), so daß wir zunächst kein Datum für die zu besprechenden Sculpturen besitzen und ein solches aus diesen selbst abzuleiten genöthigt sind. Doch wird uns eine Würdigung ihres Stils nicht lange anstehn lassen, dieselben etwa dem Menschenalter nach Phidias zuzuweisen, derselben Zeit, welcher der Fries des Erechtheion angehört.

Der nur 45 cm. hohe Fries zerfällt seiner Darstellung nach in vier getrennte, den vier Seiten des Tempels entsprechende Compositionen, deren erste (im Osten) ein Götterversammlung enthält, während die drei anderen Kampfscenen bieten. Die Götterversammlung ist Gegenstand verschiedener, zum Theil recht abenteuerlicher Vermuthungen gewesen [77]), und mehr als eine Vermuthung kann man auch bei der schlechten Erhaltung der meistens weiblichen und langbekleideten Figuren (ihrer 16 von den besser erhaltenen 21, eine Figur ist bis auf Spuren verschwunden), denen grade die individuell bezeichnenden Theile, die Köpfe sowie mit Ausnahme der den Mittelpunkt einnehmenden Athene alle Attribute fehlen, schwerlich aufstellen. Bei der Zusammengehörigkeit der drei anderen Friesseiten und der sinnreichen Erfindsamkeit der Zeit, in der das Ganze entstand, ist es unwahrscheinlich, daß die Ostseite einen Gegenstand für sich und außer Zusammenhang mit dem Übrigen bilde; erkennt man aber dies an, so wird man es wahrscheinlich finden müssen, daß die Berathung der Götter sich auf die Kämpfe bezieht, welche an den drei anderen Friesseiten dargestellt sind. Hiedurch würde sich sowohl die ernste Ruhe der in der Mitte um Athene gruppirten (obersten) Götter wie die lebhafte Bewegung und Erregtheit bei denen auf den Flügeln erklären lassen, die, an Zeus' Rathschluß weniger unmittelbar betheiligt, die Gefahren des Kampfes, den die Griechen zu bestehn haben, vergegenwärtigen. Über die Bedeutung dieses Kampfes ist man nicht durchaus einig, ja man hat gestritten, ob die mit ihm geschmückten übrigen drei Seiten als Darstellungen verschiedener Handlungen oder als diejenige verschiedener Scenen derselben Begebenheit aufzufassen seien. Und doch ist nur die letztere Annahme gerechtfertigt. Denn die Übereinstimmung der nördlichen und südlichen Seite, welche die westliche zwischen sich einrahmen, ist so groß, daß diese beiden Compositionen grade so wie der Fries der Nord- und Südseite des Parthenon nur für die Darstellungen zweier durchaus parallelen Theile *einer* Handlung gelten können, zu der dann folgerichtig auch die verschiedene Scene der Westseite gehören muß. Auf der Süd- wie auf der Nordseite nämlich finden wir Kämpfe von Griechen gegen barbarische, namentlich mit Hosen bekleidete Reiter, während die Westseite Kämpfe von Griechen gegen Griechen



a

b

c

d

e

f

g

h

i

k

l

m

n

o

Fig. 67. Proben vom Friese des Tempels der sogenannten Nike Apteros in Athen.

erkennen läßt. Die barbarischen Reiter hat man freilich zum Theil für Amazonen gehalten, jedoch lassen sich fast in allen zu bestimmt bärtige Männer erkennen, als daß wir lange zweifeln könnten, nicht eine mythische Amazonenschlacht, sondern einen geschichtlichen Kampf gegen Perser vor uns zu haben. Es handelt sich also allein darum, uns einer Schlacht der Griechen gegen die Perser zu erinnern, in der auf persischer Seite Griechen kämpften, die folglich zur Deutung der drei Friesseiten hinreicht, wenn wir dieselben als drei Theile einer Begebenheit auffassen. Eine solche ist bekanntlich die Entscheidungsschlacht bei Plataeae, in der auf Seiten der Barbaren, und zwar grade den Athenern gegenüber die Boeoter, Lokrer, Malier, Thessaler und Phoker fochten (Herod. 9, 31), und zwar erzählt uns Herodot (9, 67), daß die übrigen Hellenen auf Barbarenseite sich absichtlich schlecht hielten; nur die Boeoter, namentlich die Thebaner, fochten geraume Zeit tüchtig gegen die Athener, denen sie unter großem Verluste unterlagen. Hier haben wir die historische Unterlage zur einheitlichen Deutung unserer drei Friesseiten, wie dies an einem andern Orte näher begründet worden ist [78]).

Obgleich nun aber die hier dargestellten Kämpfe durchaus historisch sind, so sind sie doch, wenn wir von dem nothwendigen charakteristischen Costüm der Perser absehn, fern von allem historischen Realismus in Bewaffnung, Kampfart oder in sonstigen Momenten, in frei erfundenen Gruppen und durchaus in der Weise heroischer oder mythischer Kämpfe gebildet, so daß die allgemeine Schlacht in eine Folge von Einzelkämpfen aufgelöst ist. Und zwar mußte dies schon deshalb geschehn, weil das Relief, dem die Tiefenperspective abgeht, gar nicht die Möglichkeit bietet, die Massenbewegungen geordneter Phalangen oder Reiterlinien darzustellen. Aber auch abgesehn hiervon muß einleuchten, daß nur vermöge dieses Verfahrens der ganzen Darstellung jene Fülle des individuellen Lebens und der individuellen Bewegung, jener Reichthum an einzelnen Motiven verliehen werden konnte, welche die Grundbedingung des Interesses und der Schönheit ausdehnter plastischer Compositionen ist, auch ehe man einen Blick auf die beiliegende Tafel (Fig. 67) geworfen hat, auf der einige der besterhaltenen Platten als Proben zusammengestellt sind. In der untersten Reihe sind zwei Proben der Westseite, zunächst der Eckblock der Nordseite, auf welchem wir einen Kämpfer mit einem boeotischen Helm, Schild an Schild im harten aber noch gleichen Kampfe mit dem Gegner finden, und sodann zwei ausgedehntere Kämpfergruppen. In der ersteren derselben (rechts) scheint es sich um die Gefangennahme und Entwaffnung eines überwältigten und auf die Kniee gestürzten Kämpfers durch zwei Gegner zu handeln (die letzte Figur rechts gehört zu einer neuen, beschädigten Gruppe), während es in der größeren Gruppe links die Rettung eines Verwundeten gilt. Ein Kampfgenoß hat den zu Boden Gesunkenen sanft erhoben, während zwei durch die Helme als Athener erkennbare Kämpfer den siegreichen Feind zurücktreiben, dessen Genoß oder Diener mit übergehaltenem Schilde sich vorbeugt, um den Fuß des Gesunkenen zu ergreifen und ihn auf Feindesseite hinüberzuziehn, eine Scene, die in sehr interessanter Weise an die aeginetischen Giebelgruppen erinnert. Die letzte Figur links scheint zu der folgenden Gruppe zu gehören, in der ein Thebaner vor einem Athener zurückweicht, während in den noch folgenden drei Gruppen wir jedesmal den Kampf über einen Gefallenen wiederfinden, der aber in schöner Abwechselung das eine

Mal als Todter, das andere Mal als matt Hinsinkender, das dritte Mal als noch Widerstrebender unterschieden ist, so daß demgemäß auch die Situationen der über den Gefallenen Kämpfenden jedesmal verschieden erscheinen. In der zweiten und dritten Reihe finden wir ein paar Stücke der Nordseite und der Südseite. Die erste Platte der Nordseite beginnt mit der Darstellung eines auf das Knie gestürzten Barbaren, den sein griechischer Gegner im Haar gefaßt hat und mit dem Todesstoße oder Streiche bedroht, während in der folgenden Gruppe ein berittener Barbar über die Leiche eines Genossen dahinsprengend einen Griechen zurückdrängt, und die dritte Gruppe, der ersten im Motive ähnlich, den zu Boden gestürzten Perser von einem Genossen vertheidigt zeigt. In der zweiten Platte bildet die Verfolgung eines dahinsprengenden Persers durch einen behelmten und beschildeten Griechen das hervortretende Hauptmotiv. In dem ersten Stücke der Südseite (in der dritten Reihe) handelt es sich um Gefangennahme eines Persers, dem das Pferd unter dem Leibe getödtet ist, und der jetzt, in der Gewalt zweier Gegner, eines bekleideten und eines unbekleideten, von seinem zusammenstürzenden Thiere steigt, unter dem die Leiche eines zweiten Persers liegt. Allerdings scheinen zwei Barbaren, von denen der eine kniet, den bekleideten Griechen zurückhalten zu wollen, jedoch ist hier der Fries zu sehr zerstört, um mit Sicherheit über die Motive urteilen zu können.

In dem zweiten Stücke der Südseite kehrt links zu Anfang die Gruppe des auf die Kniee gestürzten, von seinem griechischen Gegner bedrohten Barbaren wieder, die wir bereits in zwei Variationen auf den Platten von der Nordseite kennen gelernt haben, die aber hier durch das sehr charakteristische Costüm des Barbaren ausgezeichnet ist. Auch die zweite Gruppe wiederholt im Wesentlichen das Motiv der Mittelgruppe der eben genannten Platte, den Kampf eines Griechen zu Fuß gegen einen berittenen Perser über eine Barbarenleiche; nur dringt der Grieche hier mehr an, während er dort zurückweicht. Die letzte Figur rechts gehört zur folgenden Gruppe, von der nur noch der Schild des zweiten Kämpfers erhalten ist. In der obersten Reihe der Tafel Fig. 67 endlich ist das besterhaltene Stück der Ostseite als Probe von der dort dargestellten Götterversammlung ausgehoben.

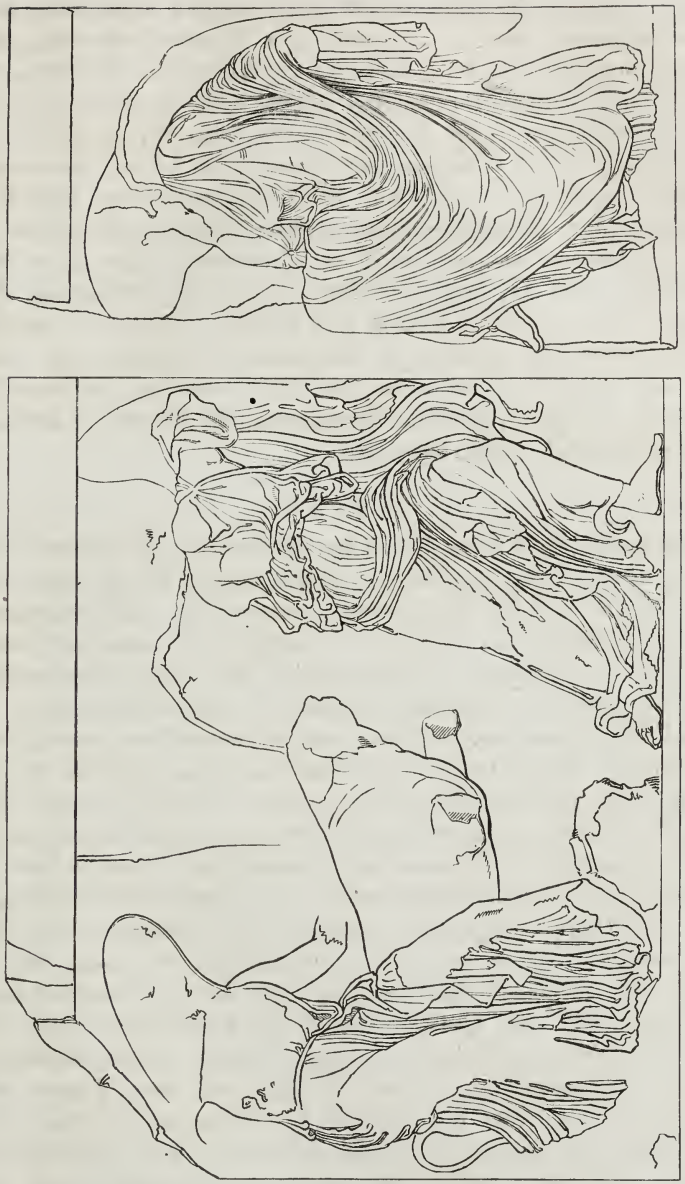
Anlangend die Composition wird man zunächst im Allgemeinen die Anordnung der drei Seiten mit den Kämpfen, das Einfassen der Kämpfe der Athener gegen die Thebaner zwischen die in vollkommener Parallele stehenden Langseiten mit der Barbarenschlacht als durchaus sinnig und die Einheit des Ganzen klar darstellend anzuerkennen haben und nicht minder die Art der frei künstlerischen Auffassung und Darstellung des geschichtlichen Gegenstandes aus Gründen, welche im Vorstehenden angedeutet sind. In den einzelnen Gruppen, welche nicht wie beim Theseionfriese auf zwei, höchstens drei Figuren beschränkt sind, sondern mehrfach, fast durchgängig, deren eine größere Zahl, bis zu sechs und sieben, in eine Gesammthandlung zusammenfassen, zeigt sich im Ganzen eine rege Erfindung mit einer nicht verächtlichen Mannigfaltigkeit der Motive und schöner Lebendigkeit und Correctheit der Ausführung. Die Motive einzelner Gruppen, wie z. B. der Hauptgruppe auf dem mitgetheilten Stücke der Westseite (n), die Gefangennahme des Persers auf dem sinkenden Pferde (l), der heftige Sturz eines anderen Persers, das Durchgehen zweier ledigen Pferde auf der Südseite und in einigen andern

Theilen ziehn theils durch ihre Neuheit theils durch mehr als gewöhnliche Tiefe und Wärme des psychologischen Gehaltes an, andererseits aber kann der Künstler von einer gewissen, merkbar hervortretenden Monotonie nicht freigesprochen werden. Diese ist nicht sowohl darin zu suchen, daß ohne Ausnahme auf jeder Platte der Nord- und Südseite, wie auch die Proben zeigen, unter dem sprengenden oder stürzenden Pferde des Hauptreiters auf Barbarenseite eine, wenn auch in verschiedener Weise, lang hingestreckte Perserleiche daliegt, denn das wird mit gutem Bedacht ersonnen sein, um noch ein Merkmal der Schlacht bei Plataeae hervorzuheben, in welcher der Verlust auf Perserseite ungeheuer war; die Monotonie liegt vielmehr in der mehrfachen, wenn auch im Einzelnen abgewandelten Wiederholung eines Kampfmotivs, so auf der Westsseite desjenigen eines Kampfes um einen Gefallenen, auf der Nord- und Südseite der Bändigung eines auf die Kniee gestürzten Barbaren durch seinen griechischen Gegner; ferner in der mehrfachen Wiederholung einer Stellung; diejenige z. B. des gegen den Reiter kämpfenden Griechen in der Mitte der Südseite (k) kehrt auf den beiden Langseiten genau so noch zwei Mal wieder, und sehr ähnlich vier Mal auf der Westseite, zwei Mal im größeren Stücke unserer untersten Reihe (n); die Stellung des Griechen, der den Fuß auf seinen gestürzten Gegner stemmt, in der Gruppe (f) von der Nordseite, kehrt fast genau ebenso auf der Südseite, und wesentlich übereinstimmend nochmals auf der Nord- und auf der Westseite wieder; die Gestalt des berittenen Persers und die Stellung seines Pferdes ist drei Mal wesentlich dieselbe, und was dergleichen mehr ist. Wenngleich also die Erfindungsgabe des Künstlers nicht so groß ist wie diejenige des Künstlers, welcher den Reiterzug im Parthenonfriese componirte, oder des Meisters des phigalischen Frieses, den wir demnächst kennen lernen werden, so muß doch anerkannt werden, daß derselbe es verstand, die einzelnen Motive in eine derartige Abfolge zu bringen, daß der Totaleindruck der einer lebendigen Mannigfaltigkeit ist, und daß die Dimension der Bewegung der ganzen Composition den Bedingungen der Friessculptur durchaus entspricht. In auffallend geringerem Grade ist dies auf der Ostseite der Fall, auf der, wie man schon aus der mitgetheilten Probe sehn kann, das grade Nebeneinanderstehn der wenig bewegten, langbekleideten Göttergestalten den Fluß und die Einheitlichkeit der Composition in bedenklicher Weise beeinträchtigt, obgleich nicht verkannt werden soll, daß der Künstler sich der Gesetze der zweiflügeligen Composition bewußt war, und daß er dieselben in der entgegengesetzten Richtung und der nach den Flügeln hin zunehmenden Bewegung seiner Figuren thunlichst zur Anschauung zu bringen suchte.

Die Formgebung der bei nur 45 cm. Höhe des Frieses in kräftigem, zum Theil vom Grunde gelöstem Hochrelief gearbeiteten, sehr zierlichen und schlanken Figuren steht, soweit sich bei dem zerstörten Zustande der meisten Platten sicher urteilen läßt, durchaus auf der Höhe der Kunst und läßt es weder an Fluß und Leben der Umrißzeichnung noch an Kraft und Weichheit der Flächenbehandlung noch an jenem lebenswarmen Naturalismus der Detailbildung fehlen, der Werke dieser großen Epoche der Kunst so fühlbar von späteren Productionen unterscheidet. Einige Flüchtigkeiten und Verzeichnungen (besonders zu lang gestreckte Beine) fehlen übrigens hier so wenig wie in anderen Friesen, ohne jedoch besonders auffallend oder zahlreich zu sein. In den Gewandungen aber läßt sich der Beginn

eines Strebens nach Effect, eine Anordnung, die nicht mehr durchweg aus den Bewegungen selbst mit Nothwendigkeit abgeleitet ist, und sich in breiten, flatternden und faltenreichen Massen und vielfältig geschwungenen Linien mit Behagen ergeht, schwerlich verkennen. Es ist auf Ähnliches bei den Reliefen vom Erechtheionfriese hingewiesen worden, und hier muß wiederholt werden, daß in Beziehung auf das Formgefühl und die Formgebung kaum zwei Kunstwerke mit einander so viel Gemeinsames haben, wie diese beiden zuletzt besprochenen Friesreliefe, abgesehn davon, daß einzelne Figuren von der Ostseite des Frieses vom Niketempel fast genau mit Figuren aus dem Friese des Erechtheion übereinstimmen. Wir haben um so mehr Ursache an dieser Ähnlichkeit festzuhalten, je mehr durch die Datirbarkeit des Erechtheionfrieses aus dem Anfang der 90er Olympiaden auch dem zuletzt betrachteten Friesrelief eine Zeit angewiesen wird, die uns dasselbe als ein Monument des Übergangs von der strengen Großheit phidias'schen Stils zu der leichteren Anmuth des Stils der jüngeren attischen Schule erkennen und würdigen läßt.

Der Niketempel steht auf dem Pfeiler der südlichen Burgmauer schräge, so daß zwischen seiner Nordseite und dem Rande des Pfeilers gegen die große Propylaeentreppe ein nur kleiner spitzwinkelig dreieckiger Raum übrig bleibt. Sollte der Tempel umgehbar sein, so mußte man diesen schmalen Raum durch eine feste Brüstung gegen die große Treppe hin umgeben um die Gefahr des Herabstürzens zu beseitigen. Man that es durch eine mit Reliefen verzierte marmorne Balustrade von 0,96 m. Höhe, aus der sich ein metallenes Gitter erhob. Ziemlich ansehnliche Theile dieser Balustrade sind bei der Ausgrabung des Niketempels 1835, andere, weniger erhebliche später gefunden worden; wenngleich wir aber auch nur Fragmente besitzen, so hat doch deren genaue Zusammenstellung und Betrachtung genügt, um den Grundgedanken des ganzen Reliefs, von dem in Fig. 68. zwei der besterhaltenen Platten mitgetheilt sind, erkennen zu lassen [79]). Es liegt nahe, anzunehmen, daß die Reliefe der Balustrade eine Beziehung zu dem Tempel und zu der in ihm verehrten Göttin hatten, und diese Beziehung scheint denn auch in der glücklichsten Weise darin nachgewiesen zu sein, daß das Balustradenrelief eine Mehrzahl von Siegesgöttinnen, den Dienerinnen der Athene, darstellt, welche ihre Göttin umgebend mit der Aufrichtung und Ausschmückung eines Tropaeon und der Vorbereitung zu einem Siegesopfer (a) beschäftigt sind. Dies Letztere ist der Gegenstand der schönen Platte a. Fig. 68. Zwei Niken sind mit einem wilden Stier beschäftigt, der mit gutem Grunde klein und zierlich gebildet ist, damit seine Bändigung durch die gracilen Mädchen nicht zweifelhaft erscheine; die eine hält das anspringende Thier zurück, wobei sie an einem Stein einen Haltpunkt für ihren Fuß sucht, die andere weicht seinem Ansprung aus und schreitet lebhaft voran. So richtig in der Hauptsache die angegebene Erklärung ohne Zweifel ist, so reicht sie doch nicht zur Aufklärung über alle Einzelheiten hin; namentlich ist schwer zu sagen was das Sandalenlösen [80]) der Nike der Platte b. Fig. 68. mit der Gesammthandlung zu thun habe, und auch manches andere Fragment bleibt räthselhaft. Die ganz unausgeführten Flügel der Siegesgöttinnen weisen bestimmt genug auf weitere Ausführung durch Malerei hin, nur ist es nicht möglich über die Ausdehnung derselben abzusprechen, da keinerlei Farbenspuren erhalten sind.



b.

a.

Fig. 68. Reliefe von der Balustrade des Tempels der sogenannten Nike Apteros.

Der Stil dieser in mäßigem Hochrelief gehaltenen Figuren weicht so merklich von dem Stil des Frieses ab, das Moment des Effectvollen in den Gewandungen, welches dort leise auftritt, zeigt sich hier so sehr entwickelt, ja ist besonders in dem ersteren Fragmente so weit gesteigert, daß die Annahme [81]), beide Reliefe seien gleichzeitig entstanden und die Differenz nur daraus zu erklären, daß der Meister die größeren und sichtbaren Reliefe der Balustrade mit eigener Hand arbeitete, in ihnen also sein Formgefühl vollkommen ausdrückte, während er die Arbeit des Frieses einem Schüler oder Arbeitern überließ, die noch in der Zucht älterer

Kunst erwachsen waren, zur Erklärung dieser Differenzen schwerlich ausreicht, so daß denen beizustimmen sein wird, welche den Balustradenreliefen eine spätere Entstehungszeit anweisen [82]). Auch scheint es, daß man die Ausführung verschiedenen Händen wird zuschreiben müssen. Denn nicht allein sind die einzelnen Figuren von verschiedener Güte des Machwerks, die Sandalenlöserin, eine der schönsten und anmuthigsten Gestalten der ganzen alten Kunst, den anderen überlegen, sondern es zeigt sich auch in der Motivirung und in der Behandlung ihres prächtigen reichfaltigen Gewandes mehr Strenge, Sorgfalt und Stil als besonders in derjenigen der Gewandung der dem Stier voraneilenden Nike, so schön sie auch gedacht sein mag. Die Art wie das Nackte durch die Gewandung sichtbar behandelt ist und wie sich die Kleidung dem Nackten anlegt, die Behandlung an den Parthenonmonumenten beträchtlich überbietend, verbürgt eine spätere Entstehungszeit und scheint bereits unter den Einflüssen des Formengefühls einer jüngeren Periode zu stehn, von deren Monumenten aus auf unsere Reliefe ein vergleichender Rückblick zu werfen sein wird.

Der tiefgreifende Einfluß der Kunst des Phidias und der Seinen, welcher uns schon aus den Arbeiten verhältnißmäßig untergeordneter Künstler wie nachweisbar der Arbeiter am Friese des Erechtheion, vermuthlich auch derjenigen anderer ausgedehnter architektonischer Sculpturen entgegentrat, offenbart sich nirgends deutlicher als in einer Classe von Denkmälern, die, wenn auch ausnahmsweise, nachweislich aber erst in der folgenden Periode, namhafte Meister sich mit ihnen befaßten, ihrer Hauptsache nach von Handwerkern herrühren. Es sind dies namentlich die Grabsteine, nächst ihnen Votivreliefe und solche Reliefe, mit denen man öffentliche, in Stein gehauene Urkunden, Erlasse, Verträge u. dgl. zu verzieren liebte. Unter den Grabsteinen, auch wenn man hier nur solche Reliefe berücksichtigt, welche erwiesenermaßen, nicht allein nach Vermuthung [83]) Grabsteinen angehören, sind nicht wenige, die vermöge ihrer poesie- und gemüthvollen Erfindung und ihrer schönen und lebendigen Composition, manche, die außerdem durch Trefflichkeit ihrer Ausführung als wahre und höchst erfreuliche Kunstwerke gelten müssen. Der Mehrzahl nach stellen sie Familienscenen dar, welche, obwohl sie mehr typisch als individualisirt sind, von großer Innigkeit der Empfindung zeugen, aber auch Scenen der Freundschaft und einzelne Personen in einer charakteristischen Situation, Jünglinge mit Lieblingsthieren, kleine Mädchen mit ihren Puppen u. dgl. m., daneben Kämpfe, welche auf Kriegsthaten des Bestatteten hinweisen [84]). Ihrem Stile nach dürften die meisten Grabsteine, wie auch wohl alle Votivreliefe und diejenigen von öffentlichen Urkunden insgesammt der folgenden Periode angehören; in einigen aber lebt der Geist der schlichten und großen Auffassung des Gegenstandes und der Formen, welche der Zeit der ersten Kunstblüthe eigen ist. Nur die gebotene Rücksicht auf den Umfang dieses Buches kann es rechtfertigen, wenn diese Monumente, von denen eine einzelne Probe mitzutheilen nicht genügen würde, hier nur summarisch erwähnt werden; es ist ja aber unmöglich alle erhaltenen Denkmäler einer kunstgeschichtlichen Darstellung einzureihen, sie muß sich vielmehr darauf beschränken, aus datirten und datirbaren Monumenten den Kunstcharakter der verschiedenen Meister und Epochen anschaulicher und

eindringlicher zu entwickeln, als dies aus bloßer Berücksichtigung der schriftlichen Quellen möglich ist.

NEUNTES CAPITEL.

Attische Künstler der myronischen und einer eigenen Richtung.

In Phidias, seinen Schülern und Genossen haben wir die berühmtesten und größten Meister Athens in der ersten Blüthezeit der Kunst, in den von ihnen geschaffenen oder von dem Kreise dieser Schule angeregten Werken die erhabensten Leistungen der attischen, wenn nicht der gesammten griechischen Bildnerei kennen gelernt; diese Thatsache kann uns nun aber nicht gleichgiltig machen gegen die Betrachtung von Erscheinungen und Entwickelungen, welche sich den so eben geschilderten als minder erhaben und gewaltig an die Seite stellen; im Gegentheil haben wir allen Grund, auch diese Thatsachen der Geschichte thunlichst genau in's Auge zu fassen, weil erst ihre Verbindung mit jenen ein vollständiges und deshalb getreues und wahrhaftes Bild von der allseitig entfalteten Kunstblüthe dieser Periode zu geben im Stande ist, und weil sie, so gut wie die ideale Production des Phidias und der Seinen Consequenzen haben in späteren Offenbarungen des griechischen Kunsttriebes, die ohne ein Zurückgehn auf die Wurzel und Quelle kaum verstanden werden können. Und wenngleich uns die jetzt zu besprechenden Künstler nicht mit ehrfurchtsvollem Staunen erfüllen werden, wie der Riesengenius eines Phidias, so werden wir unter ihren Werken doch mehr als eines finden, das wir mit Interesse und Wohlgefallen betrachten können; daneben freilich haben wir von Verirrungen der Kunst zu reden, aber das ist ja grade der schon in der Einleitung hervorgehobene Vorzug der geschichtlichen Betrachtungsweise, daß in ihr und durch sie nicht nur das Vollendete und Mustergiltige, sondern auch das minder Vortreffliche, ja daß der Irrthum und der Fehler sein Interesse und seine Bedeutung hat.

Es ist schon bei der Besprechung Myrons darauf hingewiesen worden, daß nächst Phidias er den am weitesten reichenden Einfluß auf die Gestaltung der attischen Kunst gesabt habe; es ist jetzt an der Zeit dies in den Thatsachen nachzuweisen. Wir haben neben Phidias eine Zahl von bedeutenden Künstlerr kennen gelernt, die wir als seine Schüler und Genossen bezeichneten, und welche im Geist und in der Weise des großen Meisters wirkten und schufen; wir haben es jetzt mit einer Gruppe von Künstlern zu thun, welche als Fortsetzer der Richtungen angesehn werden dürfen, die Myron der Bildnerei gegeben hat. Denn wenn von ihnen auch nur ein einziger ausdrücklich als Myrons Schüler genannt wird, wenngleich demnach auch in der Überschrift dieses Capitels nicht von einer Schule Myrons gesprochen werden durfte, so wird sich uns der Einfluß desselben

in den Werken der jetzt anzuführenden Künstler, welche zudem wesentlich als Zeit- und Altersgenossen von Myrons Sohne Lykios erscheinen, doch so deutlich zu erkennen geben, daß die Annahme selbst einer wirklichen Lehrerschaft Myrons gegenüber diesen jüngeren Bildnern auch ohne das Zeugniß der Alten kaum als zu kühn bezeichnet werden darf. Und zwar um so weniger, je mächtiger die Anziehungskraft der Schule des Phidias sein mußte, je augenscheinlicher das Übergewicht des Einflusses dieser Richtung sich zu erkennen giebt. Denn finden wir ungeachtet dessen und trotz dem Hineinragen der idealistischen Tendenz selbst in den jetzt zu schildernden Kunstkreis Myrons Principien verjüngt lebendig, so dürfen wir wohl schließen, daß die Künstler, welche sie aufnahmen und fortbildeten, in der klaren Erkenntniß, daß des Phidias Art und Kunst ihrem Talente nicht entsprach, sich dem älteren Meister zuwandten, der in einem allerdings niedrigeren Kreise Werke geschaffen hatte, welche in ihrer Art eben so vollkommen waren wie diejenigen des Phidias in der ihrigen.

Wir haben zu beginnen mit

Lykios, Myrons Sohne und Schüler, der, wie sein Vater, in Eleutherae geboren, aber wie jener den attischen Künstlern zuzurechnen ist. Seine Lebenszeit können wir nur nach der Myrons, also nur unbefähr bestimmen; jedoch darf als sicher betrachtet werden, daß dieselbe wesentlich mit dem Zeitalter der Schüler des Phidias zusammenfällt, und daß sein ausgedehntestes Werk vor der 90. Ol. (420 v. u. Z.) vollendet war [85]). Es war dies ein Weihgeschenk, welches die ionischen Apolloniaten wegen eines Sieges in Olympia aufgestellt hatten, und bildete eine freistehende, symmetrisch componirte Erzgruppe heroischen Gegenstandes im Geiste der Werke des Onatas (S. 111). Pausanias giebt uns eine ziemlich genaue Beschreibung dieser Gruppe, aus der wir nicht allein den Gegenstand der Darstellung kennen lernen, sondern auch die Aufstellung und Composition uns zu vergegenwärtigen vermögen. Der Vorwurf war der letzte und größte Kampf Achills, der gegen Memnon, in welchem dem Sohne der Thetis zum ersten Male ein völlig ebenbürtiger Gegner, der Sohn der Eos entgegentrat, der, wie er selbst, nach dem Epos mit Waffen aus Hephaestos' Werkstatt versehn war. Das Epos, die nach dem Aethiopenfürsten Memnon benannte Aethiopis von Arktinos von Milet [86]), hatte diesen letzten Kampf und diesen herrlichen Sieg des Peleïden in großartigster Weise vorgebildet, und dessen tiefe Bedeutung namentlich dadurch in's schärfste Licht gerückt, daß es, ähnlich wie die Ilias beim Kampfe des Sarpedon und Patroklos, die Götter in unmittelbarer Theilnahme an dem Schicksal der kämpfenden Helden darstellte. Während aber Homer sich darauf beschränkt, bei Sarpedons Tode durch Patroklos Zeus, den Vater des unterliegenden Helden in tiefer Bewegung für den Sohn und Hera in gewohnter Opposition darzustellen, hatte Arktinos das ähnliche Motiv pathetischer aufgefaßt, indem er die beiden göttlichen Mütter für das Leben der Söhne flehend an den Thron des Zeus stellte, der, auf goldener Wage die Loose der Helden wägend, nach des Schicksals Willen der Eos Bitten verwerfen mußte. Diese pathetische Doppelhandlung auf Erden und im Olymp vergegenwärtigen uns mehre alte Kunstwerke [87]), die uns Arktinos' herrliche und tiefergreifende Poesie ahnen lassen, und eben diese Doppelhandlung der Götter und Menschen hatte Lykios in seiner Gruppe zu höherer Einheit zu verschmelzen gewußt. Die dreizehn Figuren waren, wie uns Pausanias

angiebt, auf einer gemeinsamen halbkreisförmigen Basis aufgestellt. In der Mitte war Zeus, wahrscheinlich thronend, vielleicht mit der Schicksalswage in der Hand dargestellt, neben ihm beiderseits die flehenden Göttinnen. Noch war die Entscheidung nicht gefallen, und demgemäß hatte Lykios die beiden Hauptheldeu noch nicht im eigentlichen Kampfe begriffen gebildet, sondern er hatte sie, beide zum Angriff bereit, auf den Enden der Basis einander gegenübergestellt. Es ist wohl von selbst einleuchtend, wie trefflich dieser Moment gewählt war, indem der Anblick der schlagfertigen Helden die Phantasie des Beschauers erregte, ohne gleichwohl das Hauptinteresse von der die ganze Bedeutsamkeit der Begebenheit spiegelnden Mittelgruppe der flehend heraneilenden Mütter und des in der unerschütterlichen Ruhe des Weltregierers zwischen ihnen thronenden Zeus abzulenken, wie es die Darstellung des Kampfes selbst mit Nothwendigkeit gethan hätte. Der ganze Werth des Princips der zweiflügelig symmetrischen Composition, welches aus der architektonischen Plastik hier in die frei componirte Gruppe herübergenommen ist, liegt offen zu Tage. Der Raum zwischen der Mittelgruppe und den Hauptpersonen auf den äußersten Flügeln war mit Helden aus den beiden Heeren der Griechen und Troer erfüllt, und zwar so, daß die einander gegenüberstehenden Helden herüber und hinüber paarweise in gegensätzliche Beziehung gebracht waren. Dem Odysseus entsprach Helenos, der weiseste Troer dem klügsten Griechen, in Paris und Menelaos begegneten sich die zwei erbittertsten Feinde, dem Diomedes entsprach Aeneas, dem Schützling der Athene der Sohn der Aphrodite, und dem Telamonier Aias, nächst Achill dem besten Manne im Heere der Griechen, Deïphobos, der in Troia nach Hektors Tode an dessen Stelle gerückt war. So war die ganze Gruppe scharf gegliedert und wurde durch die hervorragende Bedeutung der Personen in der Mitte und auf den Endpunkten zu fester Einheit zusammengeschlossen.

Wenn sich in dem Gegenstande und der Composition dieser Gruppe allerdings mehr der Geist der idealistischen Kunst als derjenige der Kunst Myrons ausspricht, und wenn wir nicht im Stande sind darzuthun, inwiefern sich Lykios etwa in der Formgebung der Art seines Vaters und Lehrers genähert hat, so vermögen wir dagegen den Charakter der myronischen Kunst in zwei anderen Arbeiten des Lykios nachzuweisen. Es sind dies zwei Knabenstatuen, deren eine wir aus Pausanias kennen, während die andere Plinius zwei Mal, scheinbar als verschiedene Werke des Künstlers erwähnt[88]). Jene, auf der Akropolis in Athen und zwar am Eingange zum Heiligthume der brauronischen Artemis, westlich vom Parthenon befindliche Statue stellte einen Knaben dar, welcher ein Weihwasserbecken trug, diese einen solchen, welcher erlöschendes Feuer anzublasen bemüht war. Leider sind wir über die Handlung und Situation des ersteren Knaben nicht näher unterrichtet und müssen daher in freierer Phantasiethätigkeit uns die Statue vergegenwärtigen. Das Weihwasserbecken wurde bei religiösen Caeremonien gebraucht, indem der Priester aus demselben mit einem Zweige als Weihwedel die zum Opfer Nahenden besprengte. Denken wir uns nun den Knaben, der in naiver Frömmigkeit eifrig des ihm übertragenen Amtes, das vielleicht nicht ganz leichte Becken zu halten, waltet, so gewährt das ein Bild, welches, plastisch ausgeführt, sowohl durch die Hervorhebung der körperlichen Thätigkeit wie durch die Darstellung der gemüthlichen Erregung reizend und anmuthig genug sein mochte.

Nach einer sehr wahrscheinlichen und ansprechenden Vermuthung [89]) war das von dem Knaben des Lykios gehaltene Weihwasserbecken dasjenige, welches dem wirklichen Gebrauche derer diente, welche das Heiligthum der Artemis Brauronia betreten wollten. Erscheint somit das ganze Kunstwerk, wie einige verwandte, im Grunde als ein künstlerisch geschmücktes oder gestaltetes heiliges Geräth, so ändert das Nichts an der Bedeutung und dem Werthe der Composition, wohl aber bildet es ein wichtiges Moment in der Geschichte der plastischen Genrebildnerei, deren älteste uns bekannte Hervorbringung, eben der Knabe des Lykios, nicht eine für sich bestehende freie Erfindung, sondern aus den Bedürfnissen des Cultus hervorgegangen ist und sich auch innerlich an die von der Religion angeregten Bildungen anschließt. Ob auch die zweite Statue, der Räucherknabe welchen Plinius als ein des Lehrers würdiges Werk preist, realen Zwecken diente, ist nicht zu erweisen, jedenfalls ist es dem ersteren innerlich verwandt zu denken, und da beim griechischen Opferdienst auch Räucherungen eine Rolle spielten, so dürfen wir, unter der Annahme, daß der Knabe etwa die Kohlen in dem Becken eines Weihrauchaltärchens (Thymiaterion) anblies, auch diesen Knaben mit einer religiösen Function betraut denken und ihn vielleicht als Gegenstück zu dem ersteren auffassen. Es ist mit Recht daran erinnert worden, daß christliche Chorknaben in ähnlicher Handlung auch für künstlerische Darstellungen in neuerer Zeit verwendet worden sind; aber auch abgesehn davon, muß jeder phantasiebegabte Mensch empfinden, wie günstig ein solcher Gegenstand für eine naiv heitere plastische Bildung war, während die Handlung des Feueranblasens nothwendig, gleichsam als eine Steigerung, an die Function des Athmens erinnert, in deren feiner Darstellung Myron excellirte, und durch welche seine Statuen, wie oben ausgeführt, im eigentlichsten Sinne lebensvoll erschienen. Dies heitere, lebensvolle Genre aber bildet einen Gegensatz gegen die hoch und ernst gestimmte ideale Kunst des Phidias und der Seinen und zeigt die griechische Kunst auf einem von dieser Zeit an mehrfach angebauten Gebiete mit entschiedenem Takt und Glück thätig, auf welchem die moderne Plastik eher mit der antiken wetteifern kann, als auf demjenigen der idealen Bildungen, auf welchem aber der Wettstreit auch nicht immer zum Vortheil der modernen Kunst ausschlägt. Wir sehn hier, was wir in ferneren antiken Genrebildern wiederfinden werden, Gegenstände von an sich geringer Bedeutung; aber es müßte Alles täuschen, oder die alten Künstler haben es verstanden auch auf diesem Gebiete das Gemeine und Gleichgiltige zu vermeiden und Momente aus dem Menschenleben herauszugreifen, bei denen eine körperlich wohl abgeschlossene Handlung in Verbindung mit einer Bewegung des Gemüths die Theilnahme des Beschauers wahrhaft zu fesseln weiß.

Außer dem feueranblasenden Knaben nennt uns Plinius als Arbeiten des Lykios noch den Pankratiasten Autolykos [90]), der in Xenophons Symposion als das Musterbild eines tüchtigen und streng erzogenen attischen Knaben erscheint und dessen Statue von ähnlicher Liebenswürdigkeit gewesen sein mag, und „Argonauten", ohne jedoch den leisesten Wink hinzuzufügen, der uns zu einer bestimmten Vorstellung von dem letzteren Werke befähigte.

Wir schließen hier in kurzer Erwähnung zunächst einen Künstler an, dessen allein berühmtes Werk dem feueranblasenden Knaben des Lykios dem Gegenstande nach sehr verwandt erscheint, Styppax von Kypros, dessen „Splanchnop-

tes“ (Eingeweideröster) in Athen stand, und den wir deshalb, als wahrscheinlich hauptsächtich in Athen thätig und Myrons Richtung folgend, den attischen Künstlern so gut wie den Parier Alkamenes beizählen dürfen. Die Statue des Splanchnoptes stellte einen Mann dar, welcher, Eingeweide röstend, das Feuer aus vollen Backen anblies. Nach einer Überlieferung bei Plinius wäre dieser Mann ein seinem Herrn lieber Sclave des Perikles gewesen, an dessen Verletzung durch einen Sturz beim Bau der Propylaeen und Herstellung durch ein Wunder sich die Weihung einer Statue der Athene Hygieia von Pyrrhos' Hand durch Perikles knüpft. Es ist nun der sinnreiche Versuch gemacht worden [91]), hiermit und mit gewissen erhaltenen Spuren den Splanchnoptes so in Verbindung zu bringen, daß er an dem Altar der Göttin gestanden habe, der er seine Rettung verdankte, gleichsam dessen Flammen anblasend, wodurch er zugleich in seiner untergeordneten Stellung als Sclave charakterisirt worden wäre. Nach Anderen beruht des Plinius Angabe auf einem Irrthum [92]). Sei dem aber wie ihm sei, auf jeden Fall ist des Styppax Statue ein Genrebild durchaus im Geiste und in der Art der beiden Knabenstatuen des Lykios, und zwar ein Genrebild, welches, wie jene, dem Kreise religiöser Handlungen entnommen war; denn auch die Röstung der Eingeweide zur Vorkost vor dem Opferschmause gehört, wie männiglich aus Homer bekannt ist, zu den Acten des Opfers. Die in diesem Eingeweideröster und Feueranbläser dargestellte Handlung ist derjenigen des zweiten Knaben von Lykios' Hand so nahe verwandt, der künstlerische Vorwurf ist so sehr übereinstimmend, daß wir, ohne zu erörtern, wem die Priorität der Erfindung gebührt, auf die Verschiedenheiten aufmerksam machen wollen. Diese treten zunächst in der Stellung hervor, denn das Rösten von Eingeweiden kann füglich nur über einer Heerd- oder Altarflamme vor sich gehn, deren Anfachung eine vorgebeugte Haltung nothwendig bedingt, sodann in der doppelten Handlung des Eingeweiderösters, der, indem er die Flamme anblies, die zu bratenden Stücke mit aufmerksamer Vorsicht halten mußte. Drittens finden wir einen Unterschied in dem Alter, sofern der Eingeweideröster nicht als Knabe genannt wird; die Verschiedenheit des Alters führt auf eine Verschiedenheit der Auffassung, indem der naive Eifer des Kindes bei dem Erwachsenen durch eine angespanntere Thätigkeit ersetzt wird, wenigstens so gedacht werden kann, worauf uns auch der Ausdruck des Plinius hinführt, der Splanchnoptes habe das Feuer aus vollen Backen angeblasen. Vielleicht liegt hierin eine abermalige bewußte Steigerung in der Darstellung des Athmungsprocesses bis zur wirklichen Anstrengung, und, falls diese Anstrengung bei der Bildung des ganzen, in einer eigenthümlichen und neuen Haltung dargestellten Körpers, namentlich in der Gestaltung von Brust und Bauch scharf und fein durchgeführt war, so begreift es sich, wie ein solches lebendiges, vielleicht leise komisches Genrebild einen sehr wohlgefälligen Anblick bieten und den Meister berühmt machen konnte.

Vielseitiger erscheint ein dritter Künstler, welchen wir, obwohl er nicht Athener von Geburt war, doch als in Athen thätig zu den attischen Künstlern, und, obwohl er nicht ausschließlich Myrons Richtung huldigte, doch als Nichtidealisten, und da er in einem Hauptwerke sichtbar myronischen Anregungen folgte, zu dieser Gruppe zu zählen berechtigt sein dürften. Dieser Künstler ist Kresilas von Kydonia auf Kreta. Im Ganzen sind uns sechs Werke desselben be-

zeugt, zwei derselben jedoch nur inschriftlich in einer Art, daß wir die Gegenstände nicht bestimmen können. Die übrigen vier sind ein von Plinius nur ganz kurz berührter Doryphoros (Lanzenträger); ein Porträt des „Olympiers Perikles", welches Plinius als dieses Beinamens würdig bezeichnet und von dem er rühmt, man könne an dieser Art der Darstellung bewundern, wie sie edle Menschen noch edler bilde; drittens eine im Wettstreit mit Phidias, Polyklet und Phradmon gebildete, verwundet dargestellte Amazone, und viertens „ein sterbender Verwundeter, bei dem man erkennen könne, wie viel noch Leben in ihm sei".

Von zweien dieser Werke, dem Porträt des Perikles und der Amazone, glaubt man Nachbildungen zu besitzen [93]), und obgleich sich dies nicht bestimmt beweisen läßt, bleibt die Annahme doch wahrscheinlich genug. Von Perikles findet sich eine in Tivoli gefundene Büste mit Unterschrift des Namens, etwas unter Lebensgröße, im britischen Museum, eine andere im Vatican, eine dritte in München [94]). Die londoner Büste ist ohne Zweifel das beste Exemplar dieser auf ein Vorbild zurückgehenden Reihe, und die Strenge, mit welcher in demselben die Augen und die den Helmrand umgebenden kurzen Locken nebst dem flach anliegenden Barte behandelt sind, läßt uns das Vorbild in der Periode suchen, von der wir reden. Auch das Wort des Plinius von Kresilas Statue des Perikles, sie zeige, wie die Kunst edle Menschen noch edler bilde, läßt sich auf die englische Periklesbüste anwenden, insofern diese, die schärfere Individualisirung unterdrückend, einen durchaus idealen Charakter trägt. Es ist ein in der That vollendet edeles Antlitz mit sehr feinen Zügen und einem intelligenten Ausdruck, dem eine leichte Neigung zur Seite ein Element wärmeren Gefühlslebens hinzufügt. Nur Eines ist schwer in diesem Kopfe zu entdecken, die Großartigkeit und Erhabenheit, die allein durch den Beinamen des „Olympiers" bezeichnet werden kann, und welche nach Plinius' Worten, Kresilas' Porträt sei dieses Beinamens würdig gewesen, die Auffassung des Meisters besonders charakterisirt haben muß. Diese müßte also, wenn anders wir wirklich Nachbildungen von Kresilas' Werke in der londoner und vaticanischen Büste, welche mit jener im Wesentlichen den gleichen Charakter trägt, besitzen, in der Nachbildung verloren gegangen sein. Daß das Haupt behelmt dargestellt ist, hat man, bisher wenigstens, aus einer Angabe Plutarchs erklärt, Perikles habe sich seiner unschönen Kopfform wegen nur behelmt bilden lassen, doch ist schon seit längerer Zeit der bessere Grund geltend gemacht worden, daß der Helm den Perikles als Feldherrn charakterisire, unter welchem bescheidenen Titel allein er seine Herrschaft in Athen ausübte, und daß dem so sei, ist neuerlich durch die Vergleichung anderer ebenfalls behelmter attischer Strategenköpfe so ziemlich über allen Zweifel erhoben worden [95]).

Von der verwundeten Amazone, von der mehre Nachbildungen vorhanden sind, und welche zu den sogenannten ephesischen Amazonenstatuen gehört, wird wie von der des Phidias (oben S. 233) unter Polyklet zu handeln sein, welcher in dem Wettkampf verschiedener Künstler mit Amazonenstatuen den Sieg davongetragen haben soll.

Es bleibt deshalb nur noch über den sterbenden Verwundeten ein Wort zu sagen. Von mehren Seiten ist der Versuch gemacht worden, denselben mit der Porträtstatue des attischen Feldherrn Diitrephes zu combiniren, welcher Ol. 91. 4 mit einer thrakischen Söldnerschar einen Angriff auf die boeotische Stadt

Mykalessos machte, und von dem man ohne Grund annimmt, er sei bei dieser Gelegenheit gefallen. Wir besitzen nämlich die Inschrift auf der Basis einer Statue des Diitrephes, welche dessen Sohn Hermolykos auf der Akropolis weihte und die von Kresilas' Hand war. Die Statue selbst aber sah Pausanias, der angiebt, es habe ihn sehr gewundert zu sehn, daß dieselbe von Pfeilen getroffen sei. Indem man nun dieses Getroffensein von Pfeilen, anstatt es auf die Statue zu beziehn, wie es ohne Zweifel Pausanias thut, auf den Mann bezog und meinte, derselbe sei, ein antiker heiliger Sebastian, als von Pfeilen durchbohrt vom Künstler dargestellt worden, mußte die weitere Verbindung des sterbenden Verwundeten mit diesem pfeildurchbohrten Diitrephes als ganz natürlich erscheinen, — wenn man außer Anschlag ließ, daß die Inschrift die von Hermolykos aufgestellte Statue als ein Dankweihgeschenk (ἀπαρχήν) nennt, denn ein solches in der Gestalt eines sterbenden Verwundeten wäre eben so unerhört, wie eine griechische Porträtstatue in einer solchen Situation unerhört und ohne ein einziges Beispiel ist. Die ganze Combination [96]) fällt demnach aus mehr als einem Grunde in sich zusammen, und Kresilas' sterbender Verwundeter erscheint als ein frei erfundenes Bild, nicht dasjenige eines Individuums, und wenn nicht Alles täuscht, so kam es dem Künstler bei demselben wie ganz ähnlich bei seiner verwundeten Amazone auf die scharfe Ausprägung der Situation und des Momentes an, und dies ist es, wodurch diese Statue als ein Werk im Geiste des myronischen Ladas sich zu erkennen giebt. Zur ungefähren Vergegenwärtigung eines solchen sterbenden Verwundeten dürfen wir uns wohl auf den weltbekannten sogenannten sterbenden Fechter berufen, obwohl derselbe ganz sicher nicht auf das Werk des Kresilas zurückgeführt werden darf, wie später dargethan werden soll, und obgleich man die Situation dieses meisterhaften Bildwerkes nur sehr unvollkommen durch die Worte des Plinius charakterisiren würde: man erkenne, wie viel noch vom Leben übrig sei. Denn der Inhalt der Statue des sterbenden Fechters ist ein viel umfassenderer, pathetischerer. Dürfen wir Plinius' Worte einigermaßen genau nehmen, so beschränkte sich Kresilas, ganz ähnlich wie der Künstler der wiener Amazonenstatue (oben Fig. 33), auf die Darstellung des erlöschenden physischen Lebens, auf das Aushauchen des letzten Athemzuges. Denn das physische Leben ist es, wie bei Myrons Ladas bemerkt, welches im Gegensatze zum geistigen Leben, dem animus, durch das von Plinius hier gebrauchte anima bezeichnet wird. Und demnach haben wir in dem sterbenden Verwundeten einen dem myronischen Ladas nahe verwandten Gegenstand vor uns, dessen Darstellung wir leicht als durch Myrons Werk angeregt denken mögen. Hier wie dort kam es zunächst und ganz besonders auf das Aushauchen des letzten Athems an, denn eben dieses unterscheidet den Moment des Sterbens von ähnlichen Situationen, wie z. B. dem Hinsinken in Ohnmacht. Aber freilich sind die Aufgaben auch wieder verschieden; beim Ladas war die größte Anstrengung des Körpers, und namentlich des Athmens, im übermäßigen Lauf dem Tode vorhergegangen und die Ursache desselben, von dem Verwundeten des Kresilas wird uns eine ähnliche vorhergegangene heftige Bewegtheit nicht bezeugt, ja sie ist, wenn wir die Bezeichnung „sterbender Verwundeter" scharf in's Auge fassen, auch nicht wahrscheinlich, die Todesursache sind hier die Wunden, ist die Verblutung. Wie bei Ladas die höchste Energie körperlicher Anstrengung, so müssen wir hier das Ermatten und Erschlaffen der Kräfte darge-

stellt denken. Dies Schwinden der Kräfte aber wurde durch die feine Darstellung der Ermattung des Athmens als das durch den nahenden Tod bewirkte näher bezeichnet. Und wenn nun die Annahme zu Rechte besteht, daß Myrons Statuen grade durch die feine Art, wie der Athmungsproceß dargestellt war, als eminent lebendig erschienen, wenn ferner mit Recht der feueranblasende Knabe des Lykios und der Feueranbläser des Styppax grade auch in dieser Hinsicht auf Myrons Lehre und Schule zurückgeführt worden sind, so muß einleuchten, wie gut sich auch dieser sterbende Verwundete des Kresilas dem Charakter der Werke dieser Schule einfügt, welche die Darstellung des physischen Lebens zu ihrem Hauptaugenmerk gemacht und das wesentlichste Mittel dieser Darstellung aus Myrons Lehre entnommen hatte. Wird dem sterbenden Verwundeten durch eine solche Anschauung nicht Unwesentliches von dem pathetischen Interesse genommen, welches ein solcher Gegenstand an sich einflößen kann, so muß schließlich noch daran erinnert werden, daß in der Periode, in welcher wir jetzt mit unseren Betrachtungen stehn, die Darstellung der Bewegungen und Leidenschaften des Gemüthes noch nicht zum Vorwurfe künstlerischer Darstellung geworden ist, und daß das im eigentlichen Sinne Pathetische sichtbar und bedeutsam erst in einer späteren Periode der griechischen Kunstgeschichte hervortritt, einer Periode, die durch den Subjectivismus und das Hervorbilden bewegter seelischer Situationen durch die jüngere attische Schule, einen Skopas und Praxiteles erst eingeleitet wird. Kresilas' sterbender Verwundeter würde demnach, anders aufgefaßt, als er hier aufgefaßt ist, eine vielleicht gänzlich vereinzelte Erscheinung der älteren Kunstentwickelung sein.

Nicht ganz so sicher wie bei den drei besprochenen Künstlern sind Myrons Einflüsse bei einem vierten nachweisbar, bei Strongylion von unbekanntem Vaterlande, von dem aber ein öffentlich aufgestelltes großes Werk, das gleich näher zu besprechende „hölzerne (troische) Pferd" in Athen war, ein zweites im benachbarten Megara, so daß wir ihn vielleicht als Attiker auffassen, jedenfalls seinen längeren Aufenthalt in Athen nachweisen können, der an sich genügen würde, um Strongylion den um Myron gruppirten Künstlern zuzurechnen. Das einzige feste Datum aus dem Leben des Strongylion knüpft sich an das erwähnte „hölzerne Pferd", ein kolossales Weihgeschenk eines attischen Bürgers Chaeredemos auf der Burg von Athen, wo im heiligen Bezirke der Artemis Brauronia dessen 11 Fuß lange Basis, mit Weihinschrift und Künstlernamen, 1840 wieder aufgefunden worden ist. Dies „hölzerne Pferd" von Erz erwähnt Aristophanes in seinen Ol. 91. 2 (415) aufgeführten „Vögeln", wahrscheinlich als ein kurz vorher aufgestelltes Kunstwerk, welches damals das Stadtgespräch bildete. Nun ist die Darstellung eines ehernen Rosses von der Größe, daß seine Basis 11 Fuß mißt, kein Auftrag, den ein junger Anfänger erhält; das Jahr Ol. 91. 2 also muß in Strongylions Mannesalter fallen, so daß er wesentlich als Altersgenoß der Schüler des Phidias und Myron erscheint. Damit verträgt sich sein Zusammenwirken mit dem älteren Kephisodotos, von dem später die Rede sein wird, eben so wohl, wie der Charakter der Buchstabenformen in der erwähnten Inschrift.

Das „hölzerne Pferd" beschreibt uns Pausanias genauer, indem er angiebt, daß aus seinem Rücken Menestheus und Teukros und Theseus' Söhne, lauter attische Helden, hervorschauten; es war also gedacht in dem Augenblicke, wo die verblendeten Troer dasselbe in ihre Stadt aufgenommen haben, und wo sich aus

seinem waffenerfüllten Bauche Ilions Verderben entwickelt. Es ist das eine eigenthümliche Aufgabe für einen Künstler, der, wie wir sehn werden, als Thierbildner excellirte, ein derartiges „hölzernes Pferd“ zu bilden, welches man als solches erkannte, ohne doch etwa, realistischer Weise auf die vorgestellten Formen des echten Sagenrosses zurückgreifend, etwas Unschönes, eine wunderliche Kriegsmaschine zu machen; aber es läßt sich nicht verkennen, daß diese Aufgabe ihr pikantes Interesse haben mußte für eine Kunst, die in Thierbildungen zu vollendeter Meisterschaft gediehen war, obgleich es schwer ist, sich über die Art, wie der Künstler seinen Zweck erreichte, Rechenschaft zu geben, und zweifelhaft, ob ein moderner Bildhauer es wagen würde, Strongylion sein Kunststück nachzumachen. Daß derselbe in der Bildung von Pferden und Stieren ausgezeichnet gewesen, hebt Pausanias hervor, und es ist eine ansprechende Vermuthung, ein dicht bei dem „hölzernen Pferde“ aufgestellter Stier von Erz und ein mit beiden zusammen genannter Widder sei von Strongylions Hand gewesen. Keineswegs aber war dieser Künstler nur in Darstellungen von Thieren bedeutend, vielmehr wird auch eine Amazone von ihm gerühmt, die wegen der Schönheit ihrer Schenkel den Beinamen „Euknemon“ (die schönschenkelige) erhielt, und welche Nero dieser Eigenschaft wegen mit sich führte [97]), sowie die Statue eines Knaben, welche der bei Philippi gefallene Brutus mit sehr warmem, schwerlich nur künstlerischem, Enthusiasmus liebte. Endlich wissen wir auch noch von dreien Musenstatuen des Strongylion, die mit drei anderen von Olympiosthenes und eben so vielen von Kephisodotos dem älteren auf dem Helikon aufgestellt waren.

Wenn nun diese Musenstatuen allerdings ein ideales Element enthalten, welches sicher nicht aus Myrons Lehre stammt, so nähern doch die Thierdarstellungen Strongylion diesem Meister und seiner Art, und diesen Charakter werden wir auch in den anderen Werken wohl erkennen dürfen, da deren Ruhm wesentlich auf ihrer Formschönheit, nicht auf idealem Gehalt beruht. Die von Brutus geliebte Knabenstatue, die uns eben einfach als Knabe angeführt wird, wird mit ziemlicher Sicherheit als ein Genrebild aufgefaßt werden dürfen und reiht sich als solches der kleinen Zahl von Genrebildern ein, die wir so eben als von Künstlern herstammend kennen gelernt haben, welche wir als von Myrons Lehre und Vorbild angeregt betrachteten.

Unter Übergehung einer kleinen Reihe von Künstlern, die als solche weniger bedeutend waren oder in unsern Überlieferungen erscheinen [98]), mögen zum Schlusse dieses Capitels noch zwei Künstler von eigenthümlicher Richtung, Kallimachos und Demetrios, hervorgehoben werden.

Kallimachos wird freilich nicht ausdrücklich Athener genannt, ist aber wahrscheinlich doch als attischer Künstler zu betrachten, da sein einziges öffentliches Werk, der künstliche Leuchter für die ewige Lampe sich im Erechtheion zu Athen befand, und da es heißt, daß die Athener ihm seinen unten zu besprechenden Beinamen gegeben haben. Auch seine Zeit ist nicht überliefert; war er aber Erfinder des korinthischen Capitells, wie Vitruv angiebt, was schwerlich stichhaltige Gründe gegen sich, wohl aber, wie wir sehn werden, eine innere Wahrscheinlichkeit für sich hat, so muß Kallimachos wesentlich ein vielleicht jüngerer Zeitgenoß des Phidias gewesen sein.

Über seine Werke fließen unsere Quellen nur äußerst dürftig, eine „bräut-

liche“ (*νυμφευομένη*) Hera in Plataeae und „tanzende Lakonerinnen“ sind die einzigen Arbeiten des Künstlers, die uns genannt werden. Desto reichlicher sind Urteile der Alten über Kallimachos vorhanden, welche, ganz abgesehn von dem, was sie aussagen, zunächst beweisen, daß Kallimachos, obgleich zurückstehend hinter den Künstlern ersten Ranges, wie Pausanias sagt, nicht nur ein in seiner Art tüchtiger Meister war, sondern ein Künstler von einer ausgeprägten Eigenthümlichkeit, welche im Entwickelungsgange der griechischen Kunst ihre besondere Bedeutsamkeit hatte. Diese Eigenthümlichkeit können wir nun aus den Aussagen der Alten bestimmt genug ableiten.

Am umfassendsten und genauesten ist Plinius' Urteil: „von allen Künstlern ist durch seinen Beinamen Kallimachos am bekanntesten, stets ein Tadler seiner selbst und von einer kein Ende findenden Genauigkeit, deshalb „Katatexitechnos“ zubenannt, bemerkenswerth als Beispiel, daß man auch in der Genauigkeit Maß halten soll. Seine tanzenden Lakonerinnen sind ein sorgfältig vollendetes Werk, in welchem aber alle Anmuth durch das Übermaß des Fleißes in der Ausführung verloren gegangen ist.“ Denselben Beinamen bezeugt uns Pausanias und fügt hinzu, daß Kallimachos, an eigenthümlicher Kunst hinter den Ersten zurückstehend, an Verständigkeit (*σοφία*) Alle überragt habe, und denselben Beinamen führt auch Vitruv an, indem er angiebt, er sei dem Kallimachos „wegen seiner Eleganz und Subtilität in der Marmorarbeit“ beigelegt worden. Schon aus diesen Stellen und noch mehr aus sonstiger Anwendung des Wortes, welches dem Beinamen des Kallimachos zum Grunde liegt, ist es klar, daß dieser Beiname, der sich durch ein deutsches Wort schwer wiedergeben läßt, eine große Feinheit, Genauigkeit, Durchbildung in der Formgebung angeht, welche an und für sich nicht zu tadeln ist, aber, nicht auf das richtige Maß beschränkt, wie eben bei Kallimachos, zum Fehler wird. Unsere Künstler bezeichnen durch den Ausdruck „eine breite Manier“ eine Darstellung, welche die Grundgedanken und Grundformen eines Kunstwerks klar und fühlbar hinstellt; diese breite Manier kann in der flüchtigsten Skizze so gut wie in dem ausgebildetsten und durchgearbeitetsten Kunstwerke bestehn und besteht so lange, wie das Einzelne, ohne für sich Geltung in Anspruch zu nehmen, sich dem Ganzen und den Hauptformen unterordnet. Wir haben diese breite Manier bei höchst genauer Einzelbildung z. B. in den Giebelstatuen des Parthenon gefunden, bei Kallimachos aber ist sie verloren gegangen, weil er, seine technische Kunstfertigkeit in virtuoser Weise ausbeutend, auf die übermäßig sorgfältige Bildung des Details einen nie sich genug thuenden Fleiß verwandte. Dadurch erhielten die Einzelheiten der Formgebung in seinen Werken eine Bedeutung, ein Übergewicht über die großen Grundformen, daß das Auge an ersterem haftend, nicht zur Wahrnehmung eines Gesammteindrucks gelangte, daß die Harmonie und Kraft der Gesammtgestalten der selbständigen Geltung des Einzelnen unterlag. Und das eben ist es, was der Beiname sagen will.

Mit dieser Auffassung der Eigenthümlichkeit des Kallimachos verträgt sich nun die Nachricht des Pausanias, Kallimachos habe das Bohren des Marmors erfunden, richtig verstanden, sehr gut, ja sie giebt uns Aufschluß über die Art, wie die übermäßige Feinheit des Kallimachos hervorgebracht wurde. Richtig verstanden, d. h. beschränkt auf dasselbe Maß, auf welches wir fast ohne Ausnahme alle Nachrichten der Alten über Erfindungen oder erste Anwendungen technischer Ei-

genthümlichkeiten zu beschränken haben. Erfunden oder zum ersten Male angewendet hat Kallimachos den Marmorbohrer ganz gewiß nicht, das bezeugen die aeginetischen Giebelstatuen, an denen die Spuren des Bohrers deutlich vorliegen, aber Kallimachos wird den Marmorbohrer zuerst in einer Art verwendet haben, die, eigenthümliche Effecte hervorbringend, bemerkt wurde, auffiel. Nun ist der Bohrer in der Bearbeitung des Marmors dasjenige Instrument, durch welches im Gegensatze zum flachen Meißel, der die großen und breiten Flächen herstellt, scharfe, kleine, tiefunterhöhlte Einzelheiten hervorgebracht werden, tiefe Gänge in den Falten der Gewandung, feine Wellen in den Locken des Haupthaars. Dergleichen aber ist es, worin Kallimachos excellirte und wodurch er seinen Werken schadete.

Mit dem Kunstcharakter des Kallimachos verträgt sich aber ferner auch die ihm beigelegte Erfindung des korinthischen Capitells, wenngleich das Geschichtchen dieser Erfindung Nichts ist, als eine anmuthige Anekdote. Das korinthische Capitell ist wahrscheinlich aus den sogenannten Anthemien des ionischen herausgebildet worden, sein Grundcharakter aber ist elegante Zierlichkeit, Leichtigkeit, Reichthum an Detailformen, seine Herstellung ist nur möglich durch eine ausgedehnte Anwendung des Bohrers, und seine Erfindung durch einen Künstler wie Kallimachos, grade vermöge des Strebens nach vollendeter Feinheit, vollkommen denkbar.

Und so bleibt uns über diesen Künstler nur noch ein altes Urteil zu betrachten übrig, dasjenige des Dionysios von Halikarnaß, welcher Kallimachos „wegen der Zierlichkeit und Anmuth“ mit Kalamis zusammen Phidias und Polyklet gegenüber anführt. Dieser Ausspruch scheint demjenigen des Plinius: bei Kallimachos' tanzenden Lakonerinnen sei „alle Anmuth verloren gegangen“, schnurstracks zu widersprechen; man kann diesen Widerspruch auch nicht durchaus läugnen und soll nicht versuchen ihn künstlich wegzuerklären. Wohl aber läßt er sich einigermaßen ausgleichen, wenn man in's Auge faßt, zunächst daß es dem Schriftsteller auf einen Gegensatz zu Phidias und Polyklet vielmehr als auf eine Unterscheidung zwischen Kalamis und Kallimachos ankommt. Die eigentlich breite und große Manier soll der feinen und zierlichen gegenübergestellt werden. Zweitens aber wäre es nicht unmöglich, daß der alte Schriftsteller der zwei Eigenschaften nennt, bei der einen, Zierlichkeit, mehr an Kallimachos, bei der anderen, Anmuth, mehr an Kalamis gedacht hat, und drittens darf nicht vergessen werden, daß Plinius nicht allen Werken des Kallimachos die Anmuth abspricht, sondern speciell den Lakonerinnen. Es ist sehr möglich, daß grade diese die Eigenthümlichkeit und den Fehler ihres Meisters in der auffallendsten Weise offenbarten, während anderen Werken des Kallimachos freilich niemals das Prädicat einer großen und breiten Manier, wohl aber dasjenige der Zierlichkeit und Anmuth gegeben werden konnte.

Wenn aber jedenfalls das übermäßige Streben nach Zierlichkeit und Feinheit in der Formgebung bei Kallimachos schon als ein Abweichen von dem richtigen Wege der Kunst bezeichnet werden muß, so tritt uns in den Leistungen des letzten hier zu behandelnden Künstlers, des Demetrios eine ungleich größere Verirrung entgegen, die als solche schon von den alten Kunstkritikern empfunden wurde und die uns von besonderem Interesse sein muß, weil sie, obgleich in dieser Zeit

vollkommen isolirt dastehend, doch augenscheinlich mit vollem Bewußtsein auftritt und sich als Opposition und Reaction gegen den maßgebenden Idealismus der attischen Kunst wohl verstehn läßt.

Demetrios ist bezeugter Maßen ein attischer Künstler, wir wissen sogar, das er im Gau Alopeke geboren ward, und können seine Zeit mit ziemlicher Sicherheit auf die 80er Oll. (etwa 460—420) berechnen. Unter seinen Werken finden wir ein Götterbild, eine Athene, die in unserer römischen Quelle mit einem Beinamen angeführt wird, dessen Bedeutung noch nicht feststeht, und von der wir Nichts wissen, als daß die Schlangen an ihrer Aegis, wahrscheinlich vermöge ihrer sehr feinen Ausarbeitung, wie Kitharasaiten tönten.

Wenn Demetrios mit diesem Athenebilde gewissermaßen dem Geiste seiner Zeit und seiner heimischen Kunst eine Concession gemacht hat, so tritt uns sein eigentliches Kunstprincip in den übrigen drei Werken seiner Hand, von denen wir Kunde haben, entgegen. Dies waren Porträts. Aber nicht etwa Porträts blühender Jugend und Schönheit, wie diejenigen des vielbewunderten Alkibiades, mit denen wir eine Reihe von Bildhauern und Malern dieser Zeit beschäftigt finden, sondern Bildnisse älterer Personen. Dies können wir freilich bei dem ersten derselben, dem Porträt des athenischen Ritters Simon, der ein großer Pferdekenner und Schriftsteller über Reiterei war, nur voraussetzen, obgleich immerhin mit Wahrscheinlichkeit, bei den anderen beiden aber ist es bezeugt. Das eine war dasjenige der Lysimache, einer Priesterin der Athene, dargestellt im Alter von 64 Jahren nach Plinius; auch Pausanias kennt es als die nur ellengroße Statuette einer Greisin. Ungleich genauer sind wir über das dritte Porträt von Demetrios, dasjenige des korinthischen Feldherrn Pelichos unterrichtet, und zwar durch Lukian, welcher dasselbe in einem Gespräche (Philopseud. 18. SQ. No. 900.) so beschreibt: „Hast du nicht, hereintretend in die Hausflur, die vortreffliche Statue gesehn, das Werk des Menschenbildners Demetrios? Du meinst doch nicht den Diskobol?..— Nein, den meine ich nicht, der ist ein Werk Myrons, wenn du aber die Statue neben dem Brunnen gesehn hast, die meine ich, den alten Mann mit dem Schmerbauch und der kahlen Platte, dem Barte, von dem einige Haare wie vom Winde bewegt sind, der halb vom Gewande entblößt mit deutlich vortretenden Adern einem Menschen gleicht, wie er leibt und lebt". Diese Statue aber kann uns nur als ein Beispiel des Kunstcharakters des Demetrios gelten, den Quintilian (12, 10) dahin bestimmt, daß, während Polyklet die menschliche Schönheit über die Natur zu steigern wußte, Praxiteles und Lysippos, jeder auf seine Weise, wie wir sehn werden, der Naturwahrheit nahe gekommen sind, Demetrios der Tadel treffe, darin zu weit gegangen zu sein, da es ihm mehr auf Ähnlichkeit als auf Schönheit angekommen sei. Gleichwie nun dieser Ausspruch Quintilians uns dasjenige allgemein bestätigt, was wir bei dem Porträt des Pelichos bezeugt finden und bei demjenigen der Lysimache voraussetzen dürfen, da eine Greisin doch immer nur von sehr bedingter natürlicher Schönheit sein kann, dient uns wiederum besonders die Statue des Pelichos, um Quintilians Urteil näher zu bestimmen und den Kunstcharakter des Demetrios zu präcisiren. Demetrios erscheint als barer Realist. Es ist schon bei Besprechung Myrons der große, leider nur zu oft übersehene Unterschied zwischen Naturalismus und Realismus hervorgehoben worden, auf den

hier zurückzukommen ist. Der Naturalismus erstrebt Naturwahrheit, stellt die Natur in ihren wesentlichen und bedingenden Formen und Zügen dar und kann daher nie etwas Unschönes hervorbringen; denn die Natur in ihrem freien Schaffen bringt nichts Unschönes hervor, das Unschöne des Individuums beruht auf Verkümmerung oder auf Verfall des Gebildes der Natur. Die naturalistische Kunst beseitigt dies Zufällige und Unschöne und stellt das Wesen so hin, wie es die ungehemmt schaffende Natur gebildet haben würde, das Geschöpf, wie es aus der Hand des Schöpfers hervorgeht. Demgemäß ist der Naturalismus in der Kunst, wie er uns bei Myron, bei Polyklet, bei Lysippos entgegentritt, sowohl an sich berechtigt, wie er sich mit der höchsten Idealität verbinden kann, ja als die einzige denkbare Form des plastischen Idealbildes verbinden muß. Der Realismus dagegen geht auf die Darstellung der Wirklichkeit aus. Die Wirklichkeit aber stellt an sich nie das Wesen in seiner Vollendung und absoluten Geltung hin, sondern immer mehr oder weniger individuell bedingt, gehemmt in der freien Entwickelung oder verfallen, und mit allen Mängeln und Zufälligkeiten des Individuums behaftet. Der Realist weiß seinem Princip nach Nichts von Schönheit; copirt er ein schönes Individuum, so ist das Zufall, in der nächsten Stunde kann er sich ein häßliches zum Gegenstande wählen, „es kommt ihm mehr auf Ähnlichkeit (Wiedergabe des wirklich Vorhandenen) als auf Schönheit an“. Ein solcher Realist und zwar einer vom reinsten Wasser, war Demetrios, wie uns Quintilian in den eben wiederholten Worten bezeugt, wie das auch Lukian andeutet, wenn er Demetrios zwei Mal (a. a. O. 18 u. 20), das zweite Mal mit besonderem Nachdruck „nicht Götterbildner, sondern Menschenbildner“ (*οὐ θεοποιός τις ἀλλ' ἀνθρωποποιός*) nennt, wie wir das aber auch, und zwar ganz speciell, aus seiner Statue des Pelichos lernen. Er stellt nicht allein den Hängebauch des alten Mannes dar, nicht allein seine kahle Platte, er bildet auch die Adern in der Art, wie sie unter der welken Haut des Greises in unangenehmer Weise sichtbar dahinziehn, ja er vergeht sich so weit gegen die Gesetze der Kunst, daß er, um den struppigen Bart des Pelichos darzustellen, einzelne Haare desselben, wie vom Winde bewegt, aus der Masse des Haars herausbildet.

Dieser Realismus ist eine ganz entschiedene Verirrung, und zwar deshalb, weil er gegen das oberste Princip der Kunst, die Schönheit darzustellen, verstößt, aber diese Verirrung läßt sich, wie gesagt, als bewußte Reaction gegen den Idealismus der Schule des Phidias begreifen, ja sie muß als solche aufgefaßt werden, da Demetrios, weit davon entfernt ein Pfuscher zu sein, noch in so später Zeit, wie die des Lukian und Quintilian, als ein bekannter, namhafter Künstler, wenn auch ganz vereinzelt dasteht, dessen Werke nur vermöge der Schärfe der Charakteristik und vermöge der Meisterschaft der Technik den Blick fesseln konnten, welche das Unmögliche (z. B. fliegende Haare in Erz) annähernd möglich zu machen wußte.

ZWEITE ABTHEILUNG.

ARGOS.

ZEHNTES CAPITEL.

Polyklets Leben und Werke.

Es ist bereits in der Einleitung zu diesem dritten Buche bemerkt worden, daß Argos den zweiten Mittelpunkt des Kunstbetriebes dieser Zeit neben Athen bildet, wie dies ein schließlicher Umblick in ganz Griechenland darthun wird. Diesen zweiten Knotenpunkt der Kunst haben wir jetzt zunächst für sich zu betrachten, um uns sodann zu vergegenwärtigen, wie das hier Geleistete und Geschaffene neben den Hervorbringungen Attikas auf den Entwickelungsgang der griechischen Kunst im Ganzen gewirkt hat.

Der Meister, welcher für die argivische Kunst diejenige Stelle einnimmt, in der wir für die attische Phidias finden, ist Polyklet.

Polyklet ist gebürtig aus Sikyon, lebt und wirkt aber hauptsächlich in Argos, und wird deshalb bald als Sikyonier, bald als Argiver angeführt. Dies ist Veranlassung geworden zu der Annahme, der Sikyonier und der Argiver Polyklet seien verschiedene Personen; neuerdings jedoch ist diese Hypothese als völlig unbegründet nachgewiesen, und es ist dargethan worden, daß die verschieden lautenden Urteile über Polyklet, welche neben der doppelten Heimathsbezeichnung zur Unterscheidung zweier Künstler geführt haben, nicht allein sich ohne allen Zwang auf eine Person vereinigen lassen, sondern, grade wenn man sie auf eine Person bezieht, uns in den Stand setzen, von Polyklets Kunstcharakter ein so genaues Bild zu entwerfen, wie von dem weniger anderen Künstler. Wir haben es also, abgesehn von einem beträchtlich jüngeren Namensgenossen, mit einem einzigen Polyklet zu thun.

Von seinem Leben ist so gut wie Nichts überliefert, ja nicht einmal sein Zeitalter vermögen wir aus alten Quellen genau festzustellen. Plinius setzt Polyklet in die 90. Olympiade (420—416 v. u. Z.), und dies ist das einzige verbürgte Datum, jedoch besagt dasselbe mehr als man auf den ersten Blick glaubt. Es bezieht sich dasselbe nämlich aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Aufstellung des Kolossalbildes der Hera von Argos, deren Tempel Ol. 89. 2 (423) abbrannte. Dies Kolossalbild der Hera ist aber, wenn wir es nicht geradezu das größte Meisterwerk Polyklets nennen wollen, ohne allen Zweifel eine seiner vollendetsten und reifsten Leistungen, es ist zugleich eines der wenigen Werke, welche er, so viel wir wissen, in öffentlichem Auftrag verfertigte, woraus wir zu folgern berechtigt sind, daß er dasselbe im höheren Mannesalter, in der Zeit seiner anerkannten Meisterschaft geschaffen habe, in welche auch die anderen Arbeiten gleichen Charakters fallen. Nehmen wir hinzu, daß er Ageladas' Schüler war, was wir doch auch nicht ohne Grund in das allerhöchste Greisenalter des Ageladas

verlegen dürfen, während das späteste Datum, welches man für Polyklets eigene Künstlerthätigkeit wenigstens wahrscheinlich machen, wenn auch nicht erweisen kann, Ol. 93. 4 (404) ist, so werden wir mit ziemlicher Sicherheit sagen dürfen, daß das plinianische Datum aus Polyklets Leben wesentlich als eines der späteren zu betrachten sei, so daß, wenn wir von demselben hauptsächlich rückwärts rechnen und annehmen, daß Polyklet etwa ein Alter von 58—60 Jahren hatte, als er seine Hera schuf, wir seine Geburt in die 74. oder 75. Ol. (etwa 482—478) verlegen dürfen, wodurch er als ein 16—18 Jahre jüngerer Zeitgenoß des Phidias erscheint.

Wenden wir uns den Werken des Meisters von Argos zu.

Götterbilder können wir mit Sicherheit nur zwei von Polyklets Hand nachweisen, erstens einen Hermes, über den wir nichts Anderes erfahren, als daß er einmal in Lysimacheia aufgestellt war, und zweitens die Hera im Tempel von Argos. Zu ihnen kommt mit Wahrscheinlichkeit ein Zeus Meilichios in Argos und vielleicht eine in Amyklae aufgestellte Aphrodite, welche einen Theil eines Weihgeschenkes für den Sieg bei Aegospotamoi (Ol. 93. 4.) bildete, sowie möglicherweise eine Gruppe des Apollon, der Leto und Artemis auf dem Berge Lykone [99]). Dem Hermes, der in die Ol. 117. 3. (309) auf der thrakischen Chersonnes gegründete Stadt Lysimacheia aus seinem ursprünglichen vielleicht benachbarten Aufstellungsorte, etwa Kardia oder auch Aenos erst später übertragen worden sein kann, dürfen wir nach dem Beispiele der Alten mit der bloßen Erwähnung genug gethan zu haben glauben, denn wir dürfen mit ziemlicher Sicherheit behaupten, daß, wenn diese Statue besonders ausgezeichnet, vollends wenn sie das kanonische Idealbild dieses Gottes, das späteren Hermesdarstellungen zum Grunde liegende Vorbild gewesen wäre [100]), wir wenigstens einigermaßen genauer über dieselbe unterrichtet wären. Von dem nach Ol. 90. 3, (417) geweihten Zeus Meilichios (dem Versöhnlichen) läßt sich nur sagen, daß, sowie seine Statue zur Sühnung einer schweren Blutschuld aufgestellt wurde, die ihm zum Grunde liegende religiöse Idee eine sehr tiefe und ernste war. In welchem Maße aber Polyklet es vermocht hat, dieselbe in seiner aus weißem Marmor gearbeiteten Statue zu verkörpern, muß bei dem Mangel jeder Andeutung in diesem Sinne dahinstehn. Die Aphrodite in Amyklae war ein Erzbild, welches unter einem großen ehernen Dreifuß aufgestellt war und der eine Erzfigur der „Sparta“ mit einer Lyra von dem Parier Aristandros entsprach, in welchem wir später den vermuthlichen Vater des Skopas kennen lernen werden. Von der Gruppe auf dem Berge Lykone, unter allen dem älteren Polyklet vermuthungsweise beigelegten Werken dem am wenigsten sicher ihm gehörenden, wissen wir wiederum nur, daß sie aus Marmor bestand, was bei Erwägung der Technik und des Kunstcharakters des Meisters in Anschlag zu bringen sein wird. Den ohne Zweifel hervorragendsten Platz unter den polykletischen Götterbildern nimmt die argivische Hera ein, von der allein wir auch näher unterrichtet sind.

Diese von Gold und Elfenbein gebildete Statue war das Tempel- und Cultusbild in dem nach dem Brande im Jahre Ol. 89. 2., (423) neuerbauten, zwischen Argos und Mykenae am Berge Euboea gelegenen Tempel, dessen Fundamente und Bautrümmer nebst reichlichen Resten architektonischer Sculpturen eine im Sommer 1854 von Rangabé und Bursian geleitete Ausgrabung glücklich hat wieder auffinden lassen [101]). Gleichwie bei dem Zeus des Phidias sind wir bei Polyklets

Hera auf eine bescheidene Anzahl von positiven Angaben über ihre Gestaltung angewiesen, welche leider hier nicht durch eine monumentale Anschauung ergänzt und erläutert werden, wie sie uns für den Zeus die beiden eleischen Münzen darboten. Den Silbermünzen von Argos nämlich [102]), welche man wohl als Vergegenwärtigungsmittel herangezogen hat, kann man diese Bedeutung füglich nicht beilegen, weil sie keine in römischer Zeit geprägte Schaumünzen sind, auf denen man eine bewußte und beabsichtigte Nachbildung des berühmten Kunstwerkes zu suchen berechtigt sein würde, sondern als wirkliches Geld aus der Zeit der staatlichen Unabhängigkeit von Argos und originaler Kunstübung stammen, welche in den Münztypen nicht oder nur ausnahmsweise copirte. Daß hier aber wieder keine solche Ausnahme vorliege zeigen ganz verwandte Heraköpfe anderer Städte, z. B. von Elis. Danach ist also was wir von der Herastatue Polyklets feststellen können Folgendes. Das Bild war von kolossaler Größe, aber doch kleiner als der Zeus in Olympia und die Athene des Phidias, und zwar mußte sie dies nach dem Maße des Tempels sein. Die Göttin saß auf einem goldenen Throne mit reichem Gewande bekleidet, welches nur den Hals und die schönen weißen Arme bloß ließ, denn ein Epigramm des Parmenion sagt uns, daß Polyklet von dem Körper seiner Hera zeigte, was Göttern und Menschen zu sehn erlaubt, aber verhüllte, was Zeus' Auge allein vorbehalten sei. Ihr Haupt mit dem reichlichen Haar umgab ein Stephanos, das ist eine in gleicher Höhe ringsumlaufende goldene Krone oder ein ziemlich breiter goldener Reifen, auf dem die Horen und Chariten, ihre Dienerinnen, in Relief gebildet waren. In der rechten Hand hielt die Göttin das Scepter, welches mit einem Kukkuk bekrönt war, dem Symbol der heiligen Ehe mit Zeus, in der linken Hand einen Granatapfel. Nach der gewöhnlichen und hier wie in einigen anderen Fällen auch wohl richtigen Ansicht ist dieser vermöge der großen Zahl seiner Kerne ein Symbol der eheligen Fruchtbarkeit, nach einer anderen Erklärung wäre er vielmehr als die Frucht der Unterwelt, und somit das Symbol von Heras Triumph über Zeus' Nebengemahlin Demeter [103]) aufzufassen, welche die Granate haßte, durch deren Genuß in der Behausung des Todesgottes sie ihr geliebtes Kind Persephone verloren hatte. Eben deshalb habe Hera dies Andenken des Unglücks der Nebenbuhlerin geliebt und dasselbe in Polyklets Tempelbilde triumphirend zur Schau getragen. Diese Erklärung gründet sich mit darauf, daß nach einem allerdings nicht allzuklaren und wohl anfechtbaren Zeugnisse [104]) durch andere Attribute, eine Rebe, über deren Stelle wir nicht genau unterrichtet sind, und ein Löwenfell, auf welches die Göttin die Füße setzte, ihr Triumph über zwei andere Kebsweiber des Zeus, Semele und Alkmene und deren Söhne Dionysos und Herakles angedeutet gewesen wäre, denn Rebe und Löwenfell sind die bezeichnenden Attribute dieser Götter. Ist dieses also unsicher, so steht fest, daß Hebe, Heras eigenes eheliches Kind von Zeus, ebenfalls aus Gold und Elfenbein von Naukydes, einem Genossen Polyklets gebildet, neben der thronenden Mutter auf derselben Basis stand, von der es freilich zu Pausanias' Zeit bereits verschwunden war.

Es ist bei der Besprechung des phidias'schen Zeus in Olympia wie bei derjenigen der Parthenos bemerkt worden, daß die Tempel, in welchen diese Statuen des attischen Meisters standen, nicht Culttempel, sondern Festtempel, daß die beiden großen Idealbilder nicht Cultbilder, sondern Schaubilder waren. Demgemäß

hatte Phidias im Zeus und in der Athene Parthenos nicht bestimmte Cultideen, Dogmen dieser Gottheiten darzustellen, sondern die vom ursprünglichen Dogma gelöste, durch die Poesie verklärte, allgemein nationale Idealvorstellung vom Regierer der Welt und von der Herrin Attikas zu verkörpern. Der argivische Tempel dagegen war Culttempel, die Hera Polyklets das eigentliche Cultusbild, die Grundlage für die Schöpfung des Meisters also bildete die argivische Religion der Hera; die in diesem Cultus liegenden und durch ihn bedingten Gedanken und Vorstellungen von der Göttin mußte Polyklet in seiner Statue zur Anschauung bringen. Aus diesem Umstande erklären sich zunächst die vielfachen Attribute der Statue, deren jedes auf einen Zug im Mythus oder Dogma der Göttin sich bezieht, weiter aber läßt sich wenigstens mit Wahrscheinlichkeit schließen, daß Polyklet die Göttin nicht allein gemäß der verklärtesten poetischen Anschauung bilden durfte, welche Hera als die Himmelskönigin und die erhabene Gemahlin, das weibliche Gegenbild des Weltherrschers Zeus auffaßt, da die Göttin von Argos nicht dies allein, sondern, und zwar ganz besonders, als die einzige rechtmäßige Gemahlin des Zeus, die Ehegöttin, die Schützerin und Vorsteherin des unverletzbar heiligen Bandes der Ehe war. Und während nun die Königin des Himmels und Gattin des Zeus als solche allein in der heiteren und milden Majestät hätte aufgefaßt werden müssen, welche trotz allem Ernst von dem Antlitze des Zeus uns entgegenstrahlt, ist es nicht unwahrscheinlich, daß die Wächterin und Schützerin des heiligen Ehebundes, als eine ernste und strenge Göttin erschienen ist, welche das Gesetz, die Norm und den Zwang der geheiligten Satzung aufrecht erhielt gegenüber dem Leichtsinn und dem Frevel der Gesetzesübertretung, zu der die Menschen, wie im poetischen Mythus der eigene Gemahl der Göttin, nur zu geneigt sind. Aus diesen Keimen ist bei Homer jenes überaus herbe, wenn auch großartige Bild der Zeusgemahlin erwachsen, und wenn man annehmen darf, daß auch dieses homerische Vorbild auf Polyklets Darstellung nicht sowohl in Einzelheiten als in seiner Ganzheit eingewirkt hat, so werden wir schließen dürfen, daß derselbe neben der dogmatischen Grundlage dazu beigetragen habe, dem Tempelbilde von Argos ein Element der Strenge, der herben Größe zu geben, welches mit der leidenschaftslosen Heiterkeit himmlischer Majestät schlechthin nicht vereinbar ist. So etwa können wir schließen und mögen danach versuchen, in unserer Phantasie das Werk Polyklets zu restauriren; nur daß wir uns bewußt bleiben, des monumentalen Anhalts durchaus zu entbehren. Denn wenn einerseits die neuere Forschung dargethan hat, daß jener vielgepriesene Kolossalkopf in der Villa Ludovisi, den man früher ganz allgemein als eine Nachbildung der Hera des Polyklet betrachtete, schwerlich dieses, sondern vielmehr eine Originalschöpfung einer jüngeren Periode sei, so stehn andererseits der von einigen Neueren vertretenen Ansicht, daß wir die gesuchte Nachbildung in einem Kopfe des Museums von Neapel besitzen [105]), überaus ernste Bedenken entgegen, auf welche hier nicht eingegangen werden kann. Es ist in hohem Grade wahrscheinlich, daß wir den Typus der polykletischen Hera noch nicht kennen und gewiß, daß wir gut thun werden, bei dem Suchen nach demselben mit großer Vorsicht vorzugehn und unter anderen Vorurteilen auch jenes abzulegen, Polyklets Hera sei das vollendetste, kanonische Idealbild der Göttin gewesen, etwa so wie der Zeus des Phidias dasjenige des höchsten Gottes. Denn dafür fehlt uns jegliches Zeugniß, und es ist

schwerlich gerathen, ohne ein solches dem Polyklet eine Leistung zuzuschreiben, zu der ihn die Gesammtheit seines Kunstcharakters kaum recht befähigt zeigt. Denn in seinen anderen Arbeiten erscheint Polyklet keineswegs als der idealschaffende Künstler, als welcher er uns besonders aus seiner Hera und aus seinen wenigen anderen Götterbildern entgegentritt. Der Sphäre des Übermenschlichen gehören außer diesen und der Amazone auf die zurückzukommen sein wird, zwei Statuen des Herakles an, der ein Mal als „Führer (Ageter) die Waffen ergreifend", das andere Mal als Bekämpfer der lernaeischen Hydra dargestellt war. Über das Wie fehlen uns nähere Angaben; Eins aber dürfen wir mit der größten Bestimmtheit aussprechen, weil es aus dem Wesen des Heros selbst fließt, nämlich, daß es bei diesen Bildwerken wesentlich nur auf die Veranschaulichung der in diesem Falle wahrscheinlich jugendlichen Heldenstärke ankommen konnte.

Die übrigen Werke Polyklets fallen in das Bereich des Reinmenschlichen. Zunächst fünf Statuen athletischer Sieger in Olympia, die wenigstens wahrscheinlich ihm, nicht dem jüngeren Namensgenossen gehören. Sodann einige Bildwerke, die wir, wie Myrons Diskobol, dem athletischen Genre zurechnen dürfen, sofern sie nicht Porträts, sondern Charakter- oder Situationsbilder freier Schöpfung waren oder, wenn Porträts, dann in Situation und Charakter in einem Grade durchgebildet, daß darüber die Individualbedeutung zurücktrat. Unter diesen eine Statue, welche ganz besonders als die Trägerin von Polyklets Ruhme gelten darf und seinen eigentlichsten Kunstcharakter darstellt, ein Doryphoros (Lanzenträger), welcher identisch gewesen zu sein scheint mit dem von den Künstlern sogenannten Kanon[106]), einer Statue, in der Polyklet einen durchaus normalen Jünglingskörper geschaffen und in der er seine Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, über welche er auch schrieb, verwirklicht hatte. Möglicherweise besitzen wir von diesem Doryphoros-Kanon Nachbildungen in nicht wenigen übereinstimmenden Statuen[107]). Friederichs, welcher das Verdienst hat, auf diese Statuen die erneute Aufmerksamkeit gerichtet zu haben[108]), hat die Eigenschaft derselben als Speerträger erwiesen und auch für die Möglichkeit, daß sie auf Polyklet zurückgehen einige gewichtige Gründe vorgetragen; mehr jedoch wird man schwerlich zugestehn können, und somit ist es sehr bedenklich, den Typus dieser Figuren und ihres allerdings sehr eigenthümlichen Kopfes als Maßstab polykletischer Formeneigenthümlichkeit zu betrachten und die nähere oder entferntere Typenverwandtschaft anderer Statuen oder Büsten als vollgiltigen Beweis auch für ihren polykletischen Ursprung hinzustellen. Polyklets Doryphoros wird als ein „mannhafter Knabe" oder als ein für die Palaestra wie für den Kriegsdienst passender Jüngling, also jedenfalls als eine kräftige, ausgewirkte Gestalt bezeichnet, was mit den erhaltenen Statuen wohl übereinstimmt, von Lukian (de saltat. 75. SQ. Nr. 956.) dagegen als Muster eines Tänzers beschrieben, zu dem die erhaltenen Statuen wohl unzweifelhaft zu schwer und gewaltig erscheinen; als sein Gegenstück erscheint in unserer Quelle (Plinius) eine zweite Statue, ein Diadumenos (sich die Siegerbinde umlegender), den Plinius als „weichen Jüngling" charakterisirt. Auch von ihr glaubte man früher mit zu großer Sicherheit eine Nachbildung zu besitzen in einer früher farnesischen jetzt im britischen Museum befindlichen Statue (abgeb. u. A. in Müllers Denkmälern d. a. Kunst I. No. 136.), welche freilich den angeblich polykletischen Kopf und Gesichtstypus des Friederichs'schen Doryphoros

nicht zeigt, und von der man, auch davon abgesehn, schwerlich wird läugnen können, daß sie bei ihrem gar nicht ungewöhnlichen Motiv auch auf ein anderes Vorbild, z. B. den Anadumenos des Phidias zurückgehn könnte [109]). Ob der bei Plinius heraustretende Gegensatz des Doryphoros und Diadumenos ein vom Künstler beabsichtigter war und ob demnach ursprünglich beide Statuen als Seiten- oder Gegenstücke zu einander gehörten, können wir nicht mit Sicherheit bestimmen, wir wissen nur, daß in späterer Zeit einmal der Diadumenos allein für die enorme Summe von 100 Talenten (157,200 Thaler) verkauft wurde. Ein drittes Werk aus dieser Classe ist „ein sich mit dem Schabeisen reinigender Athlet (destringens se, *ἀποξυόμενος*)" wie uns einer in einer Nachbildung eines lysippischen Werkes erhalten ist; ein viertes wird als „ein nackter mit der Ferse Stoßender (nudus talo incessens"; d. i. *ἀποπτερνίζων*) bezeichnet, stellte also einen Athleten in einem Schema des Pankration dar, bei welchem man den Gegner mit der Ferse des einen ganz vom Boden erhobenen Fußes angriff. Eine klare Vorstellung von der Composition dieser Statue, welche kaum ohne Gruppirung mit dem angegriffenen Gegner zu denken ist, werden wir uns nur schwer zu bilden vermögen.

Zu diesem athletischen Genre gesellt sich dann reines Genre erstens in einem Paar Kanephoren d. i. Korbträgerinnen im heiligen Dienste, welche von Cicero auf attische Sitte bezogen werden, während neuerdings nachgewiesen ist [110]), daß sie auch im Dienste der Hera von Argos fungirten, und zweitens in einer Gruppe zweier mit Knöcheln, Astragalen, spielenden Knaben (astragalizontes), welche gelegentlich von Plinius als das vollendetste Kunstwerk Griechenlands gepriesen wird, was uns am ehesten begreiflich wird, wenn wir bedenken, welches Ruhmes unter uns ein derartiges Genrebild, der Dornauszieher im capitolinischen Museum genießt. Man hat das Fragment einer Gruppe knöchelspielender Knaben im britischen Museum (abgeb. in den Marbles in the brit. Mus. 2, 31) auf dies Vorbild Polyklets zurückführen wollen, aber gewiß mit Unrecht; denn, so vortrefflich und charaktervoll die eine ganz erhaltene Gestalt dieser Gruppe ist, so wenig entspricht sie in ihrer Derbheit, in dem mit vortrefflicher Laune behandelten Typus der Gemeinheit und in ihrer drastischen Komik auch nur einigermaßen dem Bilde, welches wir uns von Polyklets, des Meisters maßvoll reiner Schönheit, Kunstcharakter machen müssen. Auf diesen würden sich viel eher die in nicht wenigen Exemplaren vorhandenen höchst anmuthigen Statuen knöchelspielender Mädchen zurückführen lassen. An diese Gegenstände aus dem Alltagsleben schließt sich dann wenigstens wahrscheinlich ein Porträt, dasjenige des unter Perikles thätigen lahmen Ingenieurs Artemon [111]), und endlich ist hier, da uns Polyklets Thätigkeit als Architekt nicht angeht, und da alle Nachrichten, die ihn zum Maler machen, verdächtig sind, nur noch der Amazone zu gedenken, mit welcher Polyklet im Wettstreite mit Phidias, Kresilas und Phradmon über seine Concurrenten den Sieg davongetragen haben soll. Die Form, in welcher Plinius von dieser Concurrenz berichtet, nämlich: „Es kamen mit einander in der Darstellung von Amazonen in Wettstreit die berühmtesten Künstler verschiedenen Alters, und man kam überein, aus diesen Statuen, als sie in den Tempel der Artemis in Ephesos geweiht werden sollten, die vorzüglichste nach dem Urteil der Meister selbst auswählen zu lassen. Da zeigte es sich denn, dies sei diejenige, welcher jeder Künstler nächst der seinigen die erste Stelle zuerkannte, das ist die des Polyklet; die zweite Stelle nimmt die des Phidias ein,

die dritte diejenige des Kydoniers Kresilas, die vierte die von Phradmon," ist in mehr als einem Betracht bedenklich und unhaltbar; nichts desto weniger ist man [112]) so ziemlich einverstanden, einen Kern von Wahrheit in dieser Geschichte anzuerkennen, welcher sich dahin zusammenfassen lassen wird, daß Ephesos, dessen berühmtes Heiligthum, von den Amazonen gegründet, diesen als Asyl gedient haben soll, als sie von Dionysos in einem Kampfe bedrängt und überwunden dahin flohen, Amazonenstatuen bestellt hatte, deren Composition eben dies Sagenmotiv zum Grunde lag. Es giebt nämlich unter den erhaltenen Amazonenstatuen mindestens drei in mehr oder weniger zahlreichen Wiederholungen vorhandene, vorzüglich schöne Typen, welche nicht allein im Stil und zwar demjenigen der ersten Kunstblüthe, eine große Verwandtschaft mit einander haben, sondern denen zugleich das Motiv gemeinsam ist, indem sie, anstatt die kriegerischen Männinnen in frischer Kraft und Freudigkeit darzustellen, dieselben sei es durch eine Wunde, sei es durch andere Umstände gebeugt, in Trauer und Ermattung zeigen, und welche in Größe, Haltung, Tracht so wesentlich übereinstimmen, daß man kaum umhin kann, an eine äußere Veranlassung der eigenthümlichen Darstellungsweise zu glauben, welche in der das Grundmotiv fordernden Bestellung von Ephesos und in dem Wettkampfe der verschiedenen Künstler gegeben sein würde. Dazu kommt, daß wir von einer dieser Statuen, derjenigen des Kresilas, welche uns als verwundete bezeugt wird, in dem durch Fig. 69 d. vertretenen Typus ziemlich unzweifelhafte Nachbildungen besitzen, während allerdings die Zurückführung der beiden anderen auf ihren Meister mit Sicherheit bisher nicht gelungen ist. Von der Amazone des Phidias wissen wir, daß sie sich auf ihren Speer stützte, das Compositionsmotiv der polykletischen ist eben so unbekannt, wie dasjenige der vierten von Phradmon. Für die Reconstruction der unter c. abgebildeten vaticanischen (früher matteischen) Statue ist schon früher und, nachdem sie eine Zeit lang als moderne Fälschung verdächtigt worden war, neuestens wieder die unter b. abgebildete Gemme geltend gemacht worden, welche man früher als Darstellung einer sich zum Sprunge anschickenden Amazone erklärte, während sie neuerdings als auf den Speer sich stützende aufgefaßt wird. Trifft diese, allerdings nicht unbedenkliche Annahme das Rechte, so würde man die mit der Gemme übereinstimmende Statue eben so zu erklären und dann wohl auf das Vorbild derjenigen des Phidias zurückzuführen haben, während der Kopf der nach der zweiten falsch restaurirten dritten, im braccio nuovo des Museo Chiaramonti unter No. 71. aufgestellten Statue mit dem Kopfe der s. g. Doryphorosstatuen eine so auffallende Ähnlichkeit hat, daß, wenn in der That jene Statuen auf den Doryphoros-Kanon Polyklets zurückgehn, man kaum wird umhin können auch die Amazone im braccio nuovo und ihre Wiederholungen als polykletisch anzuerkennen [113]), so daß nur noch der Typus der phradmonischen zu suchen wäre. Sicher aber sind diese Combinationen keineswegs, und wenn man beobachtet, wie in verschiedenen Wiederholungen die Sondermotive jeder einzelnen Typenreihe mehrfach mit einander verbunden und in einander übergeführt sind, so darf der Gedanke nicht ganz ausgeschlossen werden, daß die drei Typen aus einem entwickelt und selbständig fortgebildet worden sind. Wenn man diese Statuen in den erhaltenen Nachbildungen stilistisch mit einander vergleicht, so wird sich die vermuthungsweise auf Polyklet zurückgeführte (a.) als die am strengsten und einfachsten componirte ergeben; es

Fig. 69. Drei Amazonenstatuen, vermuthungsweise nach Phidias und Polyklet und nach Kresilas.

gilt dies sowohl von der durch das Fehlen der echten Arme allerdings in ihren Motiven verdunkelten Stellung wie von den Körperformen unter denen die Brust von besonderer Schönheit ist, wie endlich von der symmetrisch geordneten Gewandung. Die matteisch-vaticanische, vermuthungsweise auf Phidias zurückgehende Statue (c.) ist besonders in der Gewandung, namentlich in dem über dem linken Bein emporgezogenen und unter den Gürtel gesteckten Zipfel des Chiton etwas eleganter und weniger streng, auch in der Haltung ein wenig leichter, während endlich die dritte (d.) auf Kresilas wohl sicher zurückführbare, verwundete Amazone, obgleich sich ein eigentliches seelisches Pathos noch mit großer Zurückhaltung in ihr ausspricht und sie mehr von dem Schmerz und dem beängstigenden Gefühle der Wunde als von psychischen Leiden beherrscht erscheint, in ihrer wehmüthigen, fast elegischen Schönheit dem Kunstprincip der folgenden Periode wahrschein-

licherweise bereits am nächsten steht. Uns aber wird es kaum möglich sein in besonnenem und gerechtem Urteilsspruche einer dieser Statuen vor den beiden anderen den Preis zuzuerkennen

ELFTES CAPITEL.

Polyklets Kunstcharakter.

Um zu einem klaren Gesammtbilde von dem Kunstcharakter Polyklets und zu einer gerechten Würdigung seiner eigenthümlichen Verdienste zu gelangen, wird es am gerathensten sein, seinen Kreis zunächst durch die Vergleichung mit dem seiner beiden großen Zeitgenossen Phidias und Myron negativ zu umgrenzen.

Es ist darauf hingewiesen worden, daß bei Phidias, so bedeutend seine Leistungen in jedem anderen Betracht sein mochten, der Schwerpunkt in das geistige Schaffen fällt, daß Phidias als Idealbildner im eigentlichen Verstande vom Übersinnlichen ausging, und dieses in der entsprechenden, aber dem geistigen Inhalt durchaus untergeordneten Form zu verkörpern und zur Anschauung zu bringen wußte, und daß auch die Alten das Kunstprincip des Phidias durchaus so aufgefaßt, und in verschiedenen, aber innerlich übereinstimmenden Ausdrücken bezeichnet haben.

Durchmustern wir nun die nicht wenigen Urteile der Alten über Polyklet, so treffen wir nirgend, außer in einer gleich zu besprechenden Stelle, auf Zeugnisse für ein ähnliches Schaffen, und überblicken wir die Werke des Meisters, so werden wir uns für berechtigt halten dürfen, auszusprechen, daß Polyklet nicht Idealbildner gewesen sei, wenigstens nicht überwiegend und nicht in dem Wortverstande, den ein gewissenhafter Sprachgebrauch festhalten muß. Allerdings stellt ein Ausspruch des Dionysios von Halikarnaß Polyklet neben Phidias hinsichtlich des Ernsten, Großartigen und Würdevollen gegenüber den durch Zierlichkeit und Anmuth charakterisirten Kalamis und Kallimachos; allerdings fügt er hinzu, daß diese Letzteren glücklicher seien in den geringeren und menschlichen Gegenständen, jene in den größeren und göttlichen. Allein zunächst werden wir in Beziehung auf die erste Hälfte dieses Urteils sagen dürfen, daß Ernst und Würde, die wir in Polyklets Werken im vollen Maße anzuerkennen haben, einen idealen Inhalt oder eine ideale Tendenz der Kunst an sich keineswegs voraussetzen, daß wir also in diesem Betracht den Gegensatz, in welchen Polyklet mit Phidias zusammen gegen Kalamis und Kallimachos gestellt wird, durchaus anerkennen dürfen, ohne unseren Hauptsatz zu gefährden. Für den zweiten Theil dieses Zeugnisses aber, in welchem Polyklet wie Phidias glücklicher in göttlichen als in menschlichen Gegenständen genannt wird, müssen wir die allgemeine Giltigkeit in Abrede stellen und thun dies, gestützt auf Quintilian, der von Polyklet aussagt, daß, während er die menschlichen Formen mit dem höchsten Maße würdevoller Schönheit über die Wirklichkeit hinaus ausstattete, er die Erhabenheit der Götter nicht

erreicht habe. Damit soll aber das Urteil des Dionysios nicht als schlechthin verkehrt und irrig bezeichnet werden; denn so wie Götterbilder von dem Kunstkreise des Meisters von Argos nicht ausgeschlossen waren, wird seine Hera mehrfach neben dem Zeus des Phidias so genannt, daß man nicht zweifeln darf, sie sei demselben wesentlich ebenbürtig gewesen. Hatte Dionysios dies Werk im Sinne, so durfte er ohne allen Zweifel Polyklet als gleichgearteten Genossen neben Phidias und gegenüber Kalamis und Kallimachos nennen. Aber grade in diesem Werke, dem wir die anderen Götterbilder kaum als gleichartig an die Seite stellen dürfen, scheint Polyklet das eigentliche Gebiet, die besondere Sphäre seiner Kunst verlassen und überschritten zu haben, so daß wiederum im Hinblick auf die anderen Werke des Meisters von Argos Quintilians Zeugniß vollkommen zu Rechte besteht, Polyklet habe (in Übrigen) die Erhabenheit der Götter nicht erreicht. Wenigstens zählt von den anderen Götterbildern von Polyklets Hand so wenig eines zu den Pfeilern seines Ruhmes, daß man sie zum Theil sogar nur aus chronologischen Gründen vermuthungsweise ihm zuschreiben kann, während bei den ihm sicher gehörenden Gegenständen aus dem Idealgebiet, dem Hermes, den Heraklesstatuen und der Amazone das Hauptgewicht der Darstellung keineswegs auf den geistigen Gehalt fiel. Hermes ist selbst in einer seiner höchsten Auffassungen als Vorstand der Palaestra (Enagonios) hauptsächlich nur Muster und Vorbild jugendlicher Körperkraft und Gewandheit, eine Gestalt, welche sich mit den athletischen Jünglingsgestalten Polyklets aus rein menschlichem Kreise wesentlich in eine Reihe stellt. Herakles aber ist durch die ganze antike Kunst der Repräsentant der höchsten Körperkraft, und bei ihm, mögen die Situationen, in denen der Heros aufgefaßt wird, sein welche sie wollen, fällt der Hauptnachdruck der Darstellung unausweichlich auf die Aus- und Durchbildung des Körperlichen. Und wenngleich wir weit davon entfernt sind, in Polyklets Heraklesgestalten jenen Überschwang der körperlichen Massenhaftigkeit und der Muskelfülle anzunehmen, welche wir aus späteren, wie es scheint besonders durch Lysippos angeregten Darstellungen des Heros kennen, so können wir doch auch sie, wie den Hermes, nur als Glieder jener Reihe von Polyklet gebildeter athletischer Figuren betrachten, auf denen sein Ruhm eigentlich beruhte. Ähnliches wie vom Herakles muß in Beziehung auf das Wesentliche der Darstellung von den Amazonen gesagt werden. Mögen die Situationen, in welchen diese Männinnen, siegend oder feindlicher Kraft unterlegen, gebildet werden, noch so sehr im Stande sein, seelische Bewegungen zu offenbaren und im Beschauer anzuregen, immer bleibt es eine eigenthümliche Durchbildung der Körperformen, bleibt es die Darstellung der Weiblichkeit in ihrer größtmöglichen Entäußerung vom specifisch Weiblichen, besonders von aller Weichheit und Schwäche, was die Amazonen zu Amazonen macht, und so ist es wohl begreiflich, daß in diesem besonderen Vorwurf der Künstler das Vollendete leistete, welcher, wie eben Polyklet, den menschlichen Körper zum Gegenstande seiner eindringlichsten Studien gemacht hatte, und aus dem so erworbenen Wissen heraus im Stande war, denselben in der hier erforderlichen Abweichung vom Wirklichen und in der Steigerung über das Wirkliche hinaus, und dennoch mit Einhaltung der Grenzen der Naturwahrheit darzustellen. Was wir außer den berührten von Werken Polyklets kennen, gehört dem Gebiete des Reinmenschlichen an, und zwar sind unter diesen Werken nicht allein die neben der Hera berühm-

testen des Meisters, sondern diejenigen, durch welche er am entschiedensten und am eigenthümlichsten auf die griechische Kunst eingewirkt hat, und folglich diejenigen, welche für seine Kunstrichtung am meisten charakteristisch sind und seine Bedeutung in der Kunstgeschichte begründen. Das sind die verschiedenen Jünglingsgestalten, die im vorigen Capitel als athletische Genrebilder bezeichnet sind, und zu denen sich in den Kanephoren und Astragalizonten zwei Werke aus dem Gebiete des reinen Genre gesellen.

Wenn durch das Bisherige Polyklets Kunstkreis gegen denjenigen des Phidias abgegrenzt, die Grundverschiedenheit im Kunstprincip dieser beiden Meister fühlbar gemacht werden sollte, so wird es jetzt gelten, darzulegen, worin die Unterschiede der Kunst des Myron und Polyklet bestehen, deren Hauptgegenstände einem und demselben Gebiete angehören. Denn Myrons Ruhm beruht, außer auf den Thierbildungen, gleich demjenigen Polyklets auf athletischen Genrebildern, und auch das reine Genre finden wir wenn auch nicht bei Myron selbst, so doch bei den Künstlern wieder, die sich seinen Tendenzen angeschlossen zu haben scheinen.

Wir haben gesehn, daß die alten Kunsturteile an Myrons Werken mehr als alles Andere die hohe Lebendigkeit preisen, während daneben die Mannigfaltigkeit der Darstellungen hervorgehoben und ausgesagt wird, Myron habe Polyklet im Reichthum des Rhythmus übertoffen. Eine genauere Prüfung der bekannteren Werke Myrons hat uns zur vollkommenen Anerkennung der antiken Charakteristik desselben geführt; wir haben überdies gefunden, daß Myron das menschliche Leben in intensiver Function auffaßt und flüchtig vorübereilende Momente der höchsten Bewegtheit festzuhalten weiß. Wenden wir uns zu Polyklet, so finden wir in den alten Urteilen über ihn nirgend ein Wort, welches die Lebendigkeit seiner Darstellungen hervorhöbe, nirgend ein solches, das sich auf Mannigfaltigkeit der Gegenstände, auf Interesse der Situation, auf Kühnheit der Composition bezöge, seine Werke aber zeigen uns, mit Ausnahme des die Hydra bekämpfenden Herakles, lauter ruhige Gestalten, bei denen die Handlung von durchaus untergeordneter Bedeutung und die Bewegung in der Art gemäßigt ist, daß sie als solche kaum in Anschlag kommt und nur bestimmt ist, den ruhenden Körper in verschiedener Stellung oder Gliederlage zu zeigen. Veranschaulichen können uns die vermutheten Nachbildungen des Doryphoros und des Diadumenos die Art polykletischer Statuen, auch wenn sie nicht sicher auf ihn zurückgehn. Sie bilden den gradesten Gegensatz zum Diskobol Myrons; hier die höchste Energie; dort die größte Gemessenheit der Bewegung; hier eine momentane, dort eine länger dauernde Handlung; hier die concentrirteste Anspannung der Kraft, dort eine bequeme Lässigkeit; hier der verschlungenste und kühnste, dort der denkbar einfachste Rhythmus; hier eine Action, die als solche sofort Blick und Interesse fesselt und uns erst bei längerer Betrachtung auch die Vortrefflichkeit der Darstellung des Körpers wahrnehmen läßt, dort Stellungen, die gleichsam wie Modellacte nur dazu ersonnen scheinen, um uns den Körper in einer zur Betrachtung und zum Genuß seiner natürlichen Schönheit günstigen Lage darzustellen, und auf deren Bedeutung wir erst nach längerer Betrachtung der Statuen aufmerksam werden.

Gegenüber dem ruhigen Stande der meisten polykletischen Statuen ist uns ein Ausspruch des Plinius von nicht geringer Wichtigkeit, welcher ein Mittel angeht, durch das der Meister die Gefahr der Monotonie in den Stellungen vermieden

hat. Eigenthümlich, sagt Plinius, ist es Polyklet, ersonnen zu haben, daß die Statuen auf einem Fuße ruhten. Die ältere Kunst ließ ihre ruhig stehenden Statuen, und nur von solchen kann hier zunächst die Rede sein, mit beiden Füßen fest auf dem Boden stehn, vertheilte die Last des Körpers gleichmäßig auf beide Beine, was nicht am wenigsten dazu beiträgt, der ganzen Haltung des Körpers etwas gleichmäßig Abgewogenes, Gebundenes, Schwerfälliges zu verleihen, um zwar um so mehr, je weniger wir thatsächlich einen derartigen Stand einzunehmen pflegen. Denn wenn wir ungezwungen stehn, lassen wir abwechselnd den einen um den anderen Fuß die Last des Körpers tragen. Dies ist es, was nach Plinius Polyklet zuerst beobachtete und in die Kunst einführte[114]), und dies ist es, wodurch er die ruhigen Stellungen seiner Statuen von allem Gebundenen und Einförmigen befreite, indem er ihnen den gefälligen Gegensatz einer tragenden und einer getragenen Seite verlieh. Diese Neuerung scheint so nahe zu liegen, daß man sich schwer entschlossen hat, sie mit Plinius Polyklet zuzusprechen, indem man darauf hinwies, Phidias könne sie unmöglich nicht ebenfalls gefunden und angewandt haben. Allein erstens fragt es sich doch noch, besonders gegenüber dem ausdrücklichen Zeugniß des Plinius, ob dies der Fall war; zweitens, war es der Fall, so mag Phidias dies von seinem Zeitgenossen und Mitschüler gelernt haben, dem also die Ehre der Erfindung bliebe, welche allein, nicht etwa auch deren alleinige Anwendung Plinius dem Polyklet beilegt; und endlich war diese Neuerung für Polyklets Kunst von einer ganz anderen principiellen Bedeutung als für die phidias'sche, denn offenbar tritt ihr Werth in besonderem Maße in unbekleideten Statuen hervor, deren Anmuth bei ruhiger Haltung wesentlich auf dem Contrast der tragenden und getragenen Körperhälfte beruht.

Nach den bisherigen meist negativen Bestimmungen der Kunstsphäre Polyklets dürften wir im Stande sein, das Princip und den Charakter derselben in einem kurzen positiven Satze auszusprechen. Polyklet ist derjenige Künstler, welcher die Schönheit des menschlichen Körpers als Ausgangs- und Zielpunkt seines Bildens betrachtete, welcher die menschliche Gestalt in ihrer vollkommensten Norm und in ihrer reinsten Verklärung darzustellen strebte.

Eine solche durchaus normale, vollkommene und makellose Schönheit fand Polyklet natürlich in der Wirklichkeit auch unter dem schönen Griechenvolke nirgend vor, sie war das Erzeugniß seines künstlerischen Sinnens. Aber nimmer konnte der Meister zu deren Bewußtsein und geistiger Anschauung auf einem anderen Wege gelangen, als auf demjenigen der Beobachtung des in der Wirklichkeit Gegebenen. Es braucht nicht gegen diejenigen gestritten zu werden, welche von einer „Idee des menschlichen Körpers" reden, denn das könnte ein Streit um Worte werden, aber es ist zu behaupten, daß eine solche „Idee" (nämlich die ultima generis species) nicht das Product der freischaffenden Phantasie, sondern nur das Resultat der Abstraction aus sinnlich Wahrgenommenem und Beobachtetem sein kann.

Schon wegen dieser allgemeinen Nothwendigkeit würden wir berechtigt sein zu sagen, daß Polyklet bei seinen Schöpfungen von den umfassendsten Studien des menschlichen Körpers in seiner individuellen Existenz ausgegangen sein muß. Aber diese seine Studien werden uns auf's bestimmteste dadurch verbürgt, daß wir von einer Schrift des Künstlers wissen, in welcher er seine Resultate wissen-

schaftlich niederlegte. Diese Schrift war eine Proportionslehre der menschlichen Gestalt, und gab, wie uns Galenus (s. SQ. Nr. 959) überliefert, die normalen Verhältnisse aller einzelnen Körpertheile zu einander und zum Ganzen in festem Zahlenausdruck an. Genau nach den Resultaten dieser Studien arbeitete nun aber Polyklet auch eine Normalgestalt, in der er seine Lehre gleichsam thatsächlich machte und erprobte; das war der schon genannte Doryphoros, den nach Plinius' Bericht die Künstler auch den „Kanon (das Musterbild)" nannten, indem sie aus demselben wie aus einem Gesetzbuche die Normen der Kunst und Schönheit entnahmen, in welchem also Polyklet, wie Plinius hinzufügt, allein von allen Menschen in einem Kunstwerke ein Lehrbuch der Kunst hinterlassen hatte [115]).

Über das Wesen und die Eigenthümlichkeit der polykletischen Proportionslehre und Normalgestalt sind wir leider nicht mit Sicherheit unterrichtet, denn die Urteile und Lobsprüche der Alten in Beziehung auf Polyklets Statuen beschränken sich auf Ausdrücke, die sich eigentlich von selbst verstehn und nur die Anerkennung enthalten, Polyklets Gestalten seien wirklich normal, von jedem Extrem entfernt, im höchsten Grade maßvoll. Denn dies, nicht etwa eine „vierschrötige" Gestalt ist auch unter dem Ausdrucke „quadratum" zu verstehn, den Varro bei Plinius von Polyklets Statuen gebraucht, wobei aber nicht geläugnet werden soll, daß Polyklets Gestalten gegenüber den über die Natur schlanken und leichten des Lysippos etwas Gedrungenes und Kräftiges gehabt haben. In welchem Verhältniß die von Vitruv (3, 1) bewahrte Proportionslehre, welche das Maß der einzelnen Körpertheile zum Ganzen in festen Zahlen ausdrückt, und von welcher der alte Zeuge sagt, nach diesen Maßen haben sich die berühmten alten Maler und Bildner gerichtet, zu Polyklets Lehre stehe, ist nicht auszumachen. Die erhaltenen Nachbildungen polykletischer Werke, abgesehn davon, daß sie als solche nur vermuthet, nicht schlechthin erwiesen sind, können uns nur ganz im Allgemeinen leiten, da uns die Genauigkeit der Copie nicht verbürgt ist und ein Zweifel an derselben um so eher aufkommen kann, je schwieriger die genaue Wahrung der Feinheiten in den Proportionen bei der Übertragung eines Erzwerkes in Marmor ist. Ja, streng genommen ist eine genaue Wiedergabe der Verhältnisse in dieser Übertragung kaum möglich, falls eine künstlerisch ähnliche Wirkung hervorgebracht werden sollte; denn die gemessen gleich mächtige Form erscheint im Marmor als einem hellen Material breiter und mächtiger als im dunkeln Erz, und die gleich erscheinende wird sich, gemessen, als schmächtiger darstellen. Entweder der Schein der Ähnlichkeit muß demnach geopfert werden, oder die thatsächliche Gleichheit des Maßes; welches von beiden aber in unseren Statuen gewahrt worden, ist eine Frage, über die schwerlich Jemand absprechen kann. Den einzigen positiven Anhalt zur Vergegenwärtigung der von Polyklet für normal gehaltenen Proportionen haben wir in den Nachrichten über diejenigen Neuerungen, welche Lysippos mit den Proportionen vornahm, die aber im Einzelnen nicht hier, sondern erst bei Besprechung dieses Künstlers erörtert und gewürdigt werden können. Das Verhältniß im Allgemeinen ist oben angedeutet.

Wenngleich wir aber auch die besondere Beschaffenheit der von Polyklet geschaffenen Mustergestalt nicht mit Sicherheit nachzuweisen vermögen, so können wir doch begreifen, daß er durch die Aufstellung einer solchen der Kunst einen Dienst geleistet hat, dessen Wichtigkeit die Künstler erkannten, welche aus Po-

lyklets „Kanon“ wie aus einem Gesetzbuche die Norm und Regel der Schönheit ableiteten und denselben als Maßstab ihrer eigenen Productionen benutzten. Wir brauchen uns nur zu fragen, zu welchem Zwecke unsere Künstlerjugend angehalten wird nach der „Antike“ zu zeichnen, um uns des Vortheils bewußt zu werden, welcher der griechischen Kunst aus dem Vorhandensein eines solchen Vorbildes erwuchs. Unsere Kunstjünger zeichnen nach der Antike viel weniger, was allerdings eine Hauptsache wäre, um die Gestaltung der Musculatur in ihrer Thätigkeit genau kennen zu lernen, denn zu diesem Zwecke wird „Act“ gezeichnet, freilich, wenn dies hier im Vorbeigehn berührt werden darf, mit zweifelhaftem Gewinn, da man das lebendige Modell nicht allein in ruhiger Stellung studirt, sondern auch in sogenannten Bewegungen, bei denen die Gestaltung der Musculatur immer unrichtig werden muß, weil die Bewegungen nicht als Functionen des Körpers wirklich gemacht, sondern, um der Beobachtung Zeit zu geben, nur in ihrem äußerlichen Schema künstlich fixirt werden; sondern wir zeichnen antike Statuen wesentlich, um uns eine Summe wahrhaft schöner und mustergiltiger Formen zu erwerben. Denn es ist nicht Jedermanns Sache, diese aus der individuellen Wirklichkeit abzuleiten. Was unseren Künstlern die Antike, zum Theil selbst die nicht durchaus mustergiltige ist, das war den griechischen Künstlern Polyklets absolut vollkommene Normalgestalt, die z. B. ein Meister wie Lysippos, gradezu seinen Lehrmeister nannte.

Obgleich nun aber Polyklet in seinem Kanon ein durchaus reines Muster hingestellt, in demselben seine wissenschaftliche und künstlerische Überzeugung von der vollkommensten Schönheit des menschlichen Körpers niedergelegt hat, so würde man doch den Charakter seiner Kunst sehr mißverstehn, wenn man glaubte, der Meister habe sich darauf beschränkt, diese erkannte Norm und nur diese Norm wieder und immer wieder darzustellen. Im Gegentheil verbürgt uns die Bezeichnung seines Diadumenos als „weicher Jüngling“ neben seinem Doryphoros als „mannhafter Knabe“, und dürfen wir mit Sicherheit aus seinen übrigen Darstellungen folgern, daß Polyklet auch die mannigfaltigen Modificationen der absoluten Normalschönheit durch zarteres und reiferes Alter, größere oder geringere athletische Ausbildung des Körpers wohl aufzufassen und wiederzugeben wußte. Immer jedoch innerhalb einer gewissen Grenze. Das bezeugt uns außer der Prüfung der Gegenstände des Meisters besonders Quintilian in den Worten, Polyklet habe das reifere Alter vermieden und Nichts über glatte Wangen hinaus gewagt. Das ist bei einem Künstler, dessen Streben die Darstellung der reinsten Schönheit des menschlichen Körpers ist, vollkommen in der Ordnung; denn normalschön ist der menschliche Körper nur innerhalb einer gewissen Altersgrenze, der reiferen Jugend, welche Quintilian als die Zeit der glatten Wangen bezeichnet. Und demgemäß finden wir unter den Werken Polyklets, abgesehn von der Hera, die, wie gesagt, über die eigentliche Sphäre des Meisters hinausliegt und vielleicht von dem Porträt Artemons, welches ebenfalls dem Kreise Polyklets nicht entspricht, nur jugendliche Gestalten, als deren jüngste wir die knöchelspielenden Knaben, und als deren reifste und ausgewirkteste wir die Statuen des Herakles betrachten dürfen.

Zweifelhaft kann es sein, ob mit der hauptsächlichen doppelten Beschränkung von Polyklets Kunstkreise auf menschliche Gegenstände und auf jugendliche Ge-

stalten ein Urteil zusammenzubringen ist, welches in dem Zusammenhange, in welchem wir es bei Plinius finden, eher wie ein leiser Tadel als wie ein Lob erscheint, welches aber freilich nach dem Doppelsinne der gebrauchten Worte, Polyklets Statuen seien paene ad exemplum, je nachdem man sie übersetzt: „fast wie nach dem Modell“ oder „fast mustergiltig“ Tadel oder Lob enthalten kann. Unzweideutig dagegen und nach dem Wesen der polykletischen Kunst gerechtfertigt ist es, wenn Quintilian aussagt, Polyklet, dem von den Meisten die Palme der Schönheit zuerkannt wird, fehle, das müsse, um Andern nicht zu nahe zu treten, gesagt werden, das Schwergewicht (pondus), oder wie wir sagen dürfen, die Erhabenheit. Je mehr wir aber hiernach in Gefahr gerathen können, Polyklets Kunst zu unterschätzen, um so nachdrücklicher haben wir auf die Lobsprüche hinzuweisen, welche seinen Werken ertheilt werden, auf die einstimmige Bewunderung des Alterthums, welche nicht ansteht, Polyklet trotz der Beschränktheit seines Kunstkreises, Phidias als ebenbürtig zur Seite zu stellen. „Sorgfalt und würdevolle Schönheit (decor)“, sagt Quintilian in der schon einige Male berührten Stelle, „zeichnen Polyklet vor allen anderen Künstlern aus; die Schönheit der menschlichen Gestalt hat er über alles erfahrungsmäßig Gegebene (supra verum) hinaus gesteigert, die Majestät der Götter freilich nicht erreicht.“ Und mit diesem Lobe der vollendeten Schönheit polykletischer Werke stimmen Andere überein, ja, wo ein Muster einer regelmäßigen Schönheit aufgestellt werden soll, da wird auf Polyklets Statuen verwiesen, während nicht allein Quintilian diese Schönheit eine würdevolle nennt, sondern auch der schon früher einmal angezogene Ausspruch Ciceros, vollkommen schön seien, wenigstens nach seinem Bedünken, Polyklets Werke, uns erkennen läßt, diese Schönheit sei nicht jene sinnlich reizende, welche der großen Menge gefällt, sondern eine ernstgefaßte, welche die Bewunderung des Kenners erregt.

Wir modernen Menschen sind kaum im Stande, diese hohe Auszeichnung Polyklets zu würdigen, weil wir die Schönheit des Körpers, in der Polyklet das Höchste leistete, kennen zu lernen wenig Gelegenheit haben, und weil schon in Folge dessen unser Formgefühl ungleich weniger entwickelt ist, als es das der alten Griechen mit ihrem Schönheitscultus war; uns wird immer der ideal schaffende, große Ideen verkörpernde Künstler der größere und bewunderungswürdigere sein, aber wir sollen uns hüten, diesen subjectiven Maßstab an die alte Kunst und ihre Leistungen anzulegen. Und wenn wir namentlich an einem umfassenden Studium der Antike unsern Formensinn und unser Gefühl für Schönheit üben, wenn wir dann vor einem musterhaften Werke uns bewußt werden, in welchem Grade, ganz abgesehn vom Gegenstande und vom Gehalt, die Form als solche uns zu entzücken vermag, so werden wir einsehn, auf welcher Höhe der Künstler stand, dem in dieser Beziehung „von dem größten Theil der Menschen die Palme zuerkannt wurde“, welche wahrhaft große künstlerische Begabung dazu gehörte, um Werke zu schaffen, welche bei ungleich geringerem geistigen Gehalt den vorzüglichsten Leistungen eines Phidias an die Seite gestellt wurden.

Das Streben nach vollkommener Formenschönheit gesellte sich bei Polyklet mit der höchsten Vollendung im Reintechnischen. Auch in Beziehung auf dieses war der Kreis des Meisters beschränkt, denn Polyklet war wesentlich Metallarbeiter (Erzgießer und Ciseleur), und hat, so viel wir wissen, nur in seiner Hera die Goldel-

fenbeinbildnerei, bei ein paar ihm nur vermuthungsweise beigelegten Werken die Marmorsculptur in Anwendung gebracht. Und doch wird grade in Beziehung auf das Machwerk (τέχνη) Polyklets Hera von Strabon selbst noch über die Schöpfungen des Phidias gestellt. Und eben so heißt es vom Erzguß und von der Kunst des Ciseleurs (der Toreutik) bei Plinius, daß Polyklet dieselben über Phidias hinaus zur Vollendung gebracht und durchgebildet habe; wobei nur noch bemerkt werden möge, daß Beides, Guß und Ciselirung bei der Herstellung von Erzwerken, letztere auch bei derjenigen von Goldelfenbeinstatuen zu deren letzter Vollendung in Anwendung kommt. Und eben in dieser feinsten Durchbildung der Form war Polyklet ausgezeichnet, wie dies nicht allein Quintilian bekundet, der ihm Sorgfalt neben der Schönheit im höchsten Maße zuspricht, sondern wie das auch aus einem Ausspruche hervorgeht, den Plutarch dem Meister selbst in den Mund legt des Sinnes: das Werk werde dann am schwersten, wenn das Thonmodell bis zur Darstellung der letzten Feinheiten gekommen sei[116]), ein Ausspruch, der sich besonders gut bei einem Künstler begreift, der nicht großartige Gedanken zu bewältigen hat, und dessen Vorzüge mehr im formellen als im geistigen Theile der Arbeit bestehn. Wenn wir nun aber nicht vergessen, wie nahe dieser höchsten Durchbildung der Form die Gefahr der geleckten Glätte lag, die Klippe, an der Kallimachos scheiterte, so werden wir es empfinden, welches Maß echtkünstlerischer Begabtheit dazu gehörte, um auch hier Polyklet vollkommen innerhalb der richtigen Grenzen zu halten.

Fassen wir alles Gesagte zusammen, so wird es uns wohl zum Bewußtsein kommen, welche höchst glückliche Ergänzung der Leistungen des Phidias und der Seinen der griechischen Bildnerei in denen Polyklets erwuchs: Und ohne Zweifel wird dieser Eindruck gesteigert, wenn wir sehn, einen wie bedeutenden Einfluß Polyklets Kunst in einer ausgedehnten Schule gewann, welche wir demnächst im Einzelnen kennen lernen werden.

ZWÖLFTES CAPITEL.

Die Schüler und Genossen Polyklets.

Gleichwie an Phidias und Myron schloß sich auch an Polyklet eine Anzahl jüngerer Künstler als Schüler an, welche sogar bei ihm bedeutender ist als bei seinen beiden großen Zeitgenossen. Denn als Schüler Polyklets in ganz eigentlichem Sinne nennt Plinius allein sechs Künstler (den Argiver Asopodoros, Alexis, Aristeides, Phrynon, Athenodoros und Dameas aus Kleitor in Arkadien), zu denen wir aus anderen Quellen noch zwei (einen jüngeren Kanachos von Sikyon und Periklytos wahrscheinlich ebendaher) fügen können. Die Thatsache, daß Polyklet eine bedeutende Schule um sich versammelte, ist aus dem Charakter seiner Kunst leicht erklärlich; denn das was Polyklet in ganz besonderem Maße aus-

zeichnet, Feinheit der materiellen Technik und die Beobachtung der Gesetze der normalen Schönheit ist ja das eigentlich Lehrbare der bildenden Kunst, während die großen Ideen eines Phidias durch Lehre gar nicht und der lebenswarme Naturalismus Myrons höchstens in seinen äußeren Merkmalen überliefert werden kann. Phidias' und Myrons Kunst mußte wesentlich durch Beispiel und Vorbild anregend und zündend wirken, konnte dies aber unfehlbar nur bei Künstlern, die von der gütigen Natur mit einer gewissen Congenialität mit den Meistern ausgerüstet waren; daher kommt es, daß wir die Schüler des Phidias und Myron als Künstler finden, die ihre höchst ehrenvolle ja ausgezeichnete Stelle in der Kunstgeschichte einnehmen. Nun ist freilich das, was Polyklet zum wahrhaft großen Künstler machte, der feine Formensinn, das lebendige Gefühl für die reine Schönheit eben so wohl eine Gabe des Genius, die nimmer übertragen werden kann; wohl aber mochten mäßiger begabte Menschen mit Recht glauben, eher auf dem Kunstgebiete Polyklets, als auf dem eines Phidias und Myron zu einer gewissen Tüchtigkeit zu gelangen, und der Art scheint denn wirklich die Mehrzahl der oben genannten Schüler Polyklets gewesen zu sein, welche auch der überwiegenden Mehrzahl nach Argiver oder Sikyonier waren, wenn wir es nicht als einen ziemlich unbegreiflichen Zufall betrachten sollen, daß wir drei der sechs von Plinius genannten nur aus dieser einzigen Erwähnung kennen, einen vierten (Aristeides) in einer zweiten Notiz bei Plinius als Darsteller von Zwei- und Viergespannen und ganz flüchtig bei Pausanias erwähnt finden, während Athenodoros und Dameas ebenfalls nur noch in einer Stelle des Pausanias vorkommen und die beiden letzten, Kanachos und Periklytos, wenigstens sicher nicht unter den hervorragenden Künstlern ihren Platz finden. Aber trotz dieser Thatsache dürfen wir die Schule Polyklets, und hätte sie vom Meister auch Nichts als eine gewisse technische und formelle Tüchtigkeit gelernt, nicht gering achten. Denn das Auftreten einzelner großer Geister allein hätte der griechischen Kunst wohl kaum ihren erhabenen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte der Menschheit erworben, sondern es ist vielmehr jene allgemein verbreitete Befähigung für die bildende Kunst, die uns aus den Schöpfungen aller Schichten des hellenischen Volkes entgegentritt, welche die Griechen zu dem gemacht hat, was sie in der That sind, die weltgeschichtlichen Vertreter der Plastik; ja die Schöpfungen jener großen Geister wären kaum möglich gewesen ohne die Grundlage der allgemeinsten Kunsttüchtigkeit der ganzen Nation, welche sich in den Meistern gipfelte und welche ihrem Schaffen in Verständniß, Anerkennung und Bewunderung das schönste Lebenselement zuführte. Für die Ausbildung und Erhöhung dieser allgemeinen Kunsttüchtigkeit mußte aber Polyklets Lehrerthätigkeit von der größten Bedeutung sein, und wenn auch seine Schüler Nichts hervorbrachten, das über das mittlere Maß des bereits Vorhandenen irgendwie hinausging, so mußten sie doch wesentlich dazu beitragen, eben das mittlere Maß der Leistungen der Kunst um ein Beträchtliches zu erhöhen und das Bewußtsein von demselben in weiteren Kreisen des Volkes zu verbreiten.

Damit aber Polyklets Einfluß auf die Kunst seiner Zeit nicht, trotz dem Gesagten, als zu mäßig und beschränkt erscheine, muß hervorgehoben werden, daß bisher nur von den Künstlern die Rede war, welche direct als seine Schüler genannt werden, dagegen noch nicht von denen gesprochen wurde, die aus seinem

Beispiel Anregung erhielten oder in seinem Sinne schufen; ja es sind ein paar bedeutende Männer übergangen, die aller Wahrscheinlichkeit nach direct aus Polyklets Schule hervorgegangen sind, von denen dies nur nicht ausdrücklich bezeugt ist. Vor Allen muß hier Naukydes, Mothons Sohn aus Argos genannt werden, der etwa ein Menschenalter jünger als Polyklet war, zu demselben aber in einem nahen Verhältniß gestanden zu haben scheint, da von seiner Hand, wie bereits erwähnt, das neben der Hera Polyklets aufgestellte Goldelfenbeinbild der Hebe war. Außer dieser kennen wir von ihm aus idealem Kreise noch eine, wohl eingestaltig zu denkende, eherne Hekate in Argos, einen Hermes und einen auf der Akropolis von Athen aufgestellten Widderopferer Phrixos, während er durch einen Diskoswerfer auf dem Gebiete des athletischen Genre, durch ein Porträt der Dichterin Erinna und durch drei Siegerstatuen auf dem der realen Kunst thätig erscheint. Näher bekannt ist uns von diesen Werken keines, aber schon ihre Zahl, die Verschiedenheit der Kreise, denen sie angehören, und der Umstand, daß Naukydes seine Hebe neben Polyklets Hera stellen durfte, verbürgt uns die Tüchtigkeit des Künstlers. Den Diskobol hat man in der oben S. 244 unter Alkamenes mitgetheilten Statue des Vatican (Pio-Clem. 3, 26) zu erkennen geglaubt, ja diese Vermuthung ist im vollen Maße populär geworden, ohne daß für dieselbe ein stichhaltiger Beweis beigebracht ist, während für den attischen Ursprung der Statue, wie oben erwähnt, der Charakter ihres Kopfes in's Gewicht fällt.

Außer durch seine eigenen Werke hat Naukydes noch als Lehrer jüngerer Künstler seine Bedeutung in der Geschichte der Kunst. Unter den Schülern des Naukydes nimmt Alypos aus Sikyon, der vorwiegend Athletenbildner gewesen zu sein scheint, die weniger hervorragende, der jüngere Polyklet von Argos eine bedeutendere Stelle ein. Ob dieser Künstler, dessen selbständige Thätigkeit an das Ende der 90er Oll. fällt, der aber des Schulzusammenhangs wegen hier behandelt werden muß, mit dem älteren Namensgenossen verwandt war, können wir nicht bestimmen, und eben so bleibt sein (mögliches) Verwandtschaftsverhältniß zu seinem Lehrer ungewiß. Unter seinen Werken ist jedenfalls das merkwürdigste ein Zeus mit dem Beinamen „Philios“ in Megalopolis [117]). Der Beiname bezeichnet den Gott als den Schützer des geselligen Freundschaftsbundes, und wie einige andere Beinamen als einen heitern und milden Gott. Diesen konnte der Idealtypus des phidias'schen Weltherrschers nicht ausdrücken, und so wurde Polyklet genöthigt ein Idealbild zu schaffen, das, mochte es auch dem Muster des Phidias angenähert sein, doch in wesentlichen Zügen neu war. Von diesen Neuerungen erfahren wir zwar direct nur Äußerliches, und zwar, daß Polyklets Zeus Kothurne (hohe Schuhe, wie sie Dionysos trägt) an den Füßen, in der einen Hand einen Becher, in der anderen einen adlerbekrönten Thyrsos hatte, folglich in mehr als einer Beziehung den Darstellungen des Dionysos sich näherte. Dürfen wir annehmen, daß dies nicht allein in den Attributen, sondern auch in den Zügen des Gottes selbst der Fall war, und dürfen wir andererseits glauben, daß nicht allein der Adler auf dem Thyrsos ihn von Dionysos unterschied, und als Zeus charakterisirte, so ergiebt sich, wie interessant und schwierig die Aufgabe des Künstlers sein mußte, von deren Lösung wir uns freilich nur in unserer Phantasie ein Bild machen können, da Nachbildungen auf Münzen von Megalopolis [118]) in keiner Weise beglaubigt sind. Daß eine zweite Statue des Zeus, die unter dem Beina-

men „Meilichios (der milde)“ zur Sühnung einer Blutthat in Argos aufgestellt war, und welche man dem jüngeren Polyklet als Gegenstück zu seinem „Philios“ beigelegt hat, aus chronologischen Gründen eher dem älteren Meister des Namens gehört, ist seines Ortes (oben S. 341) bemerkt, wo auch von noch zwei weiteren zwischen den beiden Polykleten streitigen Werken geredet ist. Dem jüngeren Meister gehört dagegen unbestritten eine Hekate von Erz in Argos, welche sich als zweite zu derjenigen des Naukydes (oben S. 357) gesellte, während die dritte marmorne des, trotz dem verschiedenen, wahrscheinlich absichtlich zum Ausdruck der Licht- und Nachtseite der Göttin gewählten Material, offenbaren Dreivereins von Einzelgestalten von Skopas herrührte. Wenn in diesen Werken wie in mehren von Polyklets Meister Naukydes die Richtung auf das Ideale stärker hervortritt als bei dem Haupte der Schule, so kennen wir von ihm wenigstens ein Athletenbild, mit welchem er, wie auch Naukydes mit ein paar vorzüglichen Leistungen dieser Art die Kunstrichtung vertritt, der die argivische Schule im Allgemeinen mehr zuneigt.

In ähnlicher Weise wie Naukydes war Periklytos, der Schüler des älteren Polyklet, als Lehrer von Bedeutung, und es wird, um den ganzen Umfang des Einflusses darzustellen, welchen Polyklets Lehre direct und indirect auf die Kunst ausübte, erlaubt sein, hier auch den Schüler des Periklytos Antiphanes und dessen Schüler Kleon kurz mit anzuführen, obgleich sie in einer rein chronologischen Anordnung der Kunstgeschichte in der folgenden Periode ihre Stelle finden müßten. Über beide Künstler dürfen wir uns kurz fassen, da sie weder besonders berühmte noch in ihrer Richtung eigenthümliche Werke schufen. Antiphanes finden wir mitbetheiligt an einem figurenreichen Weihgeschenk der Tegeaten in Delphi, an dem mehre Künstler thätig waren und das wir im folgenden Capitel kennen lernen werden; ebenso ist er thätig an einem noch ungleich umfangreicheren Weihgeschenk der Lakedaemonier wegen des Sieges bei Aegospotamoi (Ol. 93. 4, 404), welches ebendaselbst aufgestellt und von einer Reihe von Künstlern aus verschiedenen Orten gemacht war. Auch diese merkwürdige Gruppe kann hier nur erwähnt werden. Als ein drittes Werk des Antiphanes finden wir ein „troisches Pferd“ von Erz, ebenfalls in Delphi, ein Weihgeschenk der Argiver wegen eines Sieges über die Lakedaemonier. Es ist interessant genug, dieser eigenthümlichen Aufgabe, auf deren Bedeutsamkeit bei der Besprechung Strongylions (oben S. 335) hingewiesen wurde, hier in einer anderen Schule der Kunst zum zweiten Male zu begegnen, obgleich wir leider nicht im Stande sind zu beurteilen, ob und in welcher Beziehung sich deren Lösung durch die beiden etwa gleichzeitigen Künstler unterschied.

Von Kleon, Antiphanes' Schüler, kennen wir zwei eherne Statuen des Zeus, welche aus den Strafgeldern mehrer Athleten in Olympia nach Ol. 98. (388) aufgestellt wurden, über deren etwaige Eigenthümlichkeit wir aber nicht unterrichtet sind; zu ihnen gesellt sich ein Erzbild der Aphrodite, von dem Gleiches gilt, und außerdem werden uns fünf Siegerstatuen in Olympia als Werke Kleons angeführt.

Vielleicht dürfen endlich noch Patrokles von Sikyon (Ol. 95), von dem wir indessen wenig Genaueres wissen und sein in unseren Quellen bedeutender erscheinender Sohn und Schüler Daedalos im weiteren Sinne dieser Genossen-

schaft zugerechnet werden. Der letztere, von dem wir mehre Athletenstatuen kennen und den wir an dem tegeatischen Weihgeschenk in Delphi (s. unten) mitbetheiligt finden, interessirt uns besonders als der wahrscheinliche Urheber eines in nicht wenigen Wiederholungen in Statuen und geschnittenen Steinen erhaltenen Typus einer im Bade kauernden Aphrodite, von dem Fig 70 das Exemplar im Vatican wedergiebt [119]).

So fein und schön die Composition ersonnen, so geschickt sie in der mannigfaltigen Lage der Glieder durchgeführt ist, so wenig läßt sich verkennen, daß die Situation eine durchaus genrehafte ist, welche mit der Göttin Aphrodite eigentlich Nichts zu thun hat, so daß diese gleichsam nur als Vorwand dient, um ein schönes nacktes Weib in einer natürlich motivirten reizenden Lage darzustellen. Es ist begreiflich, daß man geglaubt hat, eine solche Composition jünger als Praxiteles ansetzen zu müssen, dennoch ist der Versuch, diese Statue einem andern und späteren Daedalos zuzuweisen unhaltbar.

Fig. 70. Kauernde Aphrodite nach Daedalos von Sikyon.

Weiter als auf den hier umschriebenen Kreis wird man die Schule und Genossenschaft Polyklets schwerlich ausdehnen dürfen; allerdings werden uns noch ein paar argivische Künstler genannt, von denen wir glauben mögen, daß sie sich dem mächtigen Einfluß der polykletischen Lehre nicht werden entzogen haben, von denen aber dies so wenig überliefert ist wie ihre directe Schülerschaft bei dem großen Meister. Wir kennen sie als Mitarbeiter an den schon erwähnten ausgedehnten Weihgeschenken in Delphi, an denen Künstler aus verschiedenen Orten thätig waren, welche aber um des Umstandes willen, daß unter ihnen ein paar Schüler Polyklets sich finden, allesammt dem Kreise der polykletischen Schule, wenn auch im weiteren Sinne, beizuzählen ungerechtfertigt ist [120]). Denn weder besitzen wir Urteile der Alten über diese Künstler, aus denen sich eine Übereinstimmung ihres Kunstcharakters mit dem Polyklets ergäbe, noch läßt sich aus den Werken selbst im entferntesten auf eine ähnliche Thatsache schließen. Je größeres Gewicht aber darauf zu legen ist, daß Polyklets Schule einen so beträchtlichen Umfang gehabt hat, wie sie wirklich hatte, um so mehr ist es Pflicht, diesen Umfang nicht bis in Kreise auszudehnen, deren Zusammenhang mit dem argivischen Mittelpunkt durch Nichts verbürgt ist. Wir werden demnach, was wir aus dieser Periode noch zu betrachten haben, in einem letzten Capitel zusammenfassen, müssen zuvor jedoch noch von Kunstwerken reden, die zu Polyklet und seiner Werkstatt in ähnlichem Ver-

hältniß stehn, wie die Bildwerke am Parthenon zu der Werkstatt des Phidias, den Sculpturen am Tempel der Hera unweit Argos.

Die Giebelfelder so gut wie die Metopen des von dem Argiver Eupolemos erbauten Tempels nämlich waren mit Sculpturen geschmückt, deren Pausanias (II. 17. 3) eben so kurz wie der Parthenonsculpturen gedenkt, während obendrein die Stelle sehr wahrscheinlich zerrüttet und die Angabe der Gegenstände in den Giebeln ausgefallen ist[121]). Das was wir also bei Pausanias lesen, wird insgesammt den Metopen, wahrscheinlich der Vorder- und der Hinterseite zuzuweisen sein und folglich aus Einzelcompositionen in Hochrelief bestanden haben, wie wir sie aus den Parthenonmetopen kennen. An der Vorderseite finden wir demnach die Geburt des Zeus und an diese angeschlossen den Kampf der Götter und Giganten, an der Hinterseite Scenen aus der Einnahme Ilions. Leider fehlt uns bisher jeglicher Anhalt, um uns diese Compositionen zu vergegenwärtigen, und es ist fraglich, ob wir dies jemals im Stande sein werden. Eine Ausgrabung des Tempels, welche im Jahre 1854 Rizo Rangabé in Gesellschaft mit Bursian vornahm, und deren Kosten durch eine von Roß veranstaltete Sammlung unter den deutschen Archaeologen und Philologen gedeckt wurden, hat allerdings nicht allein die Fundamente des Tempels bloßgelegt und von seinen Architekturstücken so viel zu Tage gefördert, daß wir ziemlich alle Elemente zur Reconstruction des Bauwerkes in Händen haben, sondern diese Ausgrabung hat auch eine reiche Fülle von Sculpturfragmenten auffinden lassen. Rangabé schreibt darüber an Roß wie folgt[122]): „Nicht der unbedeutendste Gewinn bei dieser Ausgrabung ist die Ausbeute an Sculpturstücken, die meisten wo nicht alle aus parischem Marmor, aus welchem alle architektonischen Ornamente sind. Keines derselben ist vollständig, und da sie von verschiedenen Dimensionen sind, die einen von natürlicher Größe, andere colossal, und andere wieder, und zwar die meisten, unter natürlicher Größe, so ist es unmöglich zu entscheiden ob sie, oder welche von ihnen, zu einzelnstehenden Statuen, vielleicht zu denen der Priesterinnen, und welche den Gruppen der Giebelfelder oder dem sonstigen Schmucke des Tempels angehören. Sie sind meistens bei dem was wir den Pronaos zu nennen berechtigt sind, nämlich an der südöstlichen Seite, und in der Gegend des Opisthodomos oder der nordwestlichen Seite gefunden worden. Einige in kleiner Anzahl gehören erweislich zu Reliefs und zwar von zweierlei Gattung, die einen sehr erhaben (haut-reliefs), die anderen hingegen sehr flach (en miplat) gehalten. Diese Sculpturstücke, die hauptsächlich in Körpertheilen, Armen und Händen, Schenkeln und Füßen, Gewandstücken und Köpfen bestehen, genügen um, wenn auch nicht das Kunstreiche oder Dramatische der Zusammenstellung, doch wenigstens die Fähigkeit in der Auffassung des Schönen, und die Formenbildung der bisher fast unbekannten polykleitischen Schule zu zeigen. Diese Formen sind von seltener Anmuth und Schönheit, und nach ihnen, unter anderen nach einem meisterhaften Kopfe einer Jungfrau von $^2/_3$ Größe zu urtheilen, kann man die Kunst des Polykleitos zwischen die pheidiasische und die praxitelische stellen. Sie scheint strenger und ernsthafter als diese, weicher und lieblicher aber als jene zu sein. Alle diese Sculpturen, mit den architektonischen Verzierungen und übrigen architektonischen Gliedern, die leicht zu transportiren, und von einer besonderen Wichtigkeit für die Kenntniß der Einzelnheiten des Tempels waren, sind nach Argos

geschafft worden, wo ich, immer mit Hülfe meines Freundes und Gefährten, Hrn. Dr. Bursian, dieselben, nach dem angeschlossenen Verzeichniß, in ein provisorisches für sie improvisirtes Local-Museum niedergelegt und gehörig geordnet habe, indem ich zugleich von der Obrigkeit das Versprechen erhielt, daß sie baldigst ein geräumiges und dazu geeigneteres Local zu schaffen sich befleißigen würde." Seitdem sind vierzehn Jahre verstrichen, aber von irgend einer Sorge für diese kostbaren Reste hat noch Nichts verlautet; im Gegentheil, sie liegen noch immer in Staub und Spinneweben begraben in demselben „Localmuseum", will sagen einem Schuppen der Demarchie von Argos [123]), ja es verlautet, daß ihrer nicht wenige abhanden gekommen und, einstweilen wenigstens, verschwunden sind. Auch ist von ihnen noch Nichts abgeformt oder gezeichnet, ausgenommen ein Köpfchen, dessen Publication aber geringes Vertrauen der Genauigkeit und Stiltreue erweckt.

Und doch sind in dem erwähnten Verzeichniß bei Rangabé unter Anderem aufgezählt: 7 Köpfe oder Stücke von Köpfen, 20 dergleichen von Körpern, 42 von Armen und Händen, 114 von Schenkeln und Füßen, 160 von Gewandung, 12 von Schilden, 2 von Pferdeköpfen; doch sagt Bursian von den Fragmenten: „sie sind der Mehrzahl nach von hoher Vollendung und daher unzweifelhaft, mit Ausnahme einiger Fragmente von Statuen von Priesterinnen, die durch steife Behandlung der Draperie sich als späteren Ursprungs erweisen, der Schule des Polyklet zuzuschreiben. In der Behandlung der nackten Körpertheile zeigen sie große Zartheit und Weichheit und eine reiche Entwickelung der Formen, die aber weit entfernt ist von schwellender Üppigkeit oder kraftloser Weichlichkeit: die Muskeln sind in maßvoller Weise, ohne alle Ostentation anatomischer Kenntniß angedeutet. Ein wunderschönes Fragment der Brust eines Jünglings erinnert an das von dem Auctor ad Herennium (IV. 6. 9) gepriesene pectus Polyclitium. Einige Relieffragmente, leider von sehr geringem Umfange, die sicher auf die Metopen (den Gigantenkampf) zu beziehn sind, zeigen eine besondere Eigenthümlichkeit der Technik" u. s. w. Aber dennoch, und trotzdem, daß die berühmten aeginetischen Giebelgruppen zum Theil in einem kaum besseren Zustande gefunden worden sind, und daß sich noch gar nicht übersehn läßt, wie Bedeutendes aus diesen disiectis membris entstehn könnte, wenn einmal die richtigen Hände sich mit ihrem Zusammenordnen und Zusammenpassen beschäftigten, ehe sie vollends verzettelt werden, dennoch ist, wie gesagt, bis heute noch Nichts, gar Nichts für dieselben geschehen, und wir müssen uns auch heute noch bescheiden, von den Sculpturen aus Polyklets Schule Nichts zu wissen, als daß sie in Stücken vorhanden, daß diese Stücke der höchsten Beachtung werth sind, und daß sie als todtes Capital nicht allein, sondern als schwindendes im Stalle des Demarchen von Argos liegen.

DREIZEHNTES CAPITEL.

Künstler und Kunstwerke im übrigen Griechenland.

Einer geographischen Rundschau in den verschiedenen Gegenden Griechenlands nach Künstlern und Kunstwerken müssen wir die Beschreibung der schon erwähnten Weihgeschenke der Lakedaemonier und der Tegeaten in Delphi voransenden, welche aus dem Zusammenwirken mehrer Künstler verschiedener Landschaften hervorgingen. Das lakedaemonische Weihgeschenk wegen des Siegs über die Athener bei Aegospotamoi (Ol. 93. 4, 404.) war das figurenreichste und ausgedehnteste, von dem wir aus der ganzen griechischen Kunstgeschichte Nachricht haben, denn es umfaßte wenigstens achtunddreißig Statuen, wenigstens, weil in Pausanias' Aufzählung sich eine Lücke findet. Diese Masse von Statuen war in eine vordere Haupt- und eine hintere Nebengruppe geordnet. Die vordere Hauptgruppe hat viel Ähnlichkeit mit dem durch Ironie des Schicksals nachbarlich aufgestellten Weihgeschenk der Athener wegen des Siegs bei Marathon, dem Jugendwerke des Phidias (oben S. 222); denn so wie dieses den Feldherrn Miltiades, umgeben von Göttern (Athene und Apollon) und von attischen Landesheroen darstellte, zeigte das lakedaemonische Weihgeschenk den Sieger von Aegospotamoi und Eroberer Athens, Lysandros, von Poseidon wegen seines Seesieges bekränzt in Gegenwart des Zeus, des Apollon und der Artemis und der Dioskuren, sowie begleitet von seinem Wahrsager Abas und dem Steuermann des Admiralschiffs Hermon. Über die Anordnung dieser neun Personen fehlt uns eine nähere Angabe, unzweifelhaft aber haben sie eine symmetrisch geschlossene Gruppe gebildet, und wir werden schwerlich sehr fehlgreifen, wenn wir uns die Anordnung so denken, daß Lysandros zwischen Zeus und Poseidon die Mitte einnahm, während sich dem Zeus die Dioskuren, dem Poseidon Artemis und Apollon anschlossen, und die beiden Gefährten des Feldherrn auf den Flügeln der Gruppe standen. Hinter dieser befand sich die bedeutend zahlreichere Nebengruppe, welche die Porträtstatuen derjenigen enthielt, die dem Lysandros bei Aegospotamoi Beistand leisteten, theils Lakedaemonier, theils Griechen anderer Staaten, auf deren Namenverzeichniß es hier nicht ankommt. Wie diese Statuenreihe angeordnet gewesen sein mag, darüber ist kaum eine Vermuthung möglich. Die Künstler nun, welche an diesem Werke gemeinsam arbeiteten, waren von den schon im vorigen Capitel erwähnten: Antiphanes aus Argos (die Dioskuren), Athenodoros und Dameas aus Kleitor in Arkadien, Schüler Polyklets (Zeus und Apollon; Artemis, Poseidon und Lysandros), Kanachos aus Sikyon, Schüler Polyklets (mit Patrokles zusammen 10 Figuren der Nebengruppe), außerdem noch: Theokosmos aus Megara, den wir schon in Phidias Genossenschaft gefunden haben, (den Steuermann Hermon), Pison aus dem trözenischen Kalauria (den Seher Abas), Tisandros (aus Sikyon?) (10 Figuren der Nebengruppe), Alypos aus Sikyon (deren 7), Patrokles aus Sikyon (mit Kanachos deren 10).

An dem später [124]) (Ol. 103 oder 104, 368 oder 364) wiederum benachbart aufgestellten tegeatischen Weihgeschenk, welches Apollon und Nike umgeben von

arkadischen Stammheroen und Heroinen (im Ganzen 9 Figuren) darstellte, ohne daß wir über deren Anordnung begründeter Weise eine Vermuthung aufstellen können [125]), finden wir neben Antiphanes und Daedalos noch die beiden Nichtsikyonier Pausanias aus Apollonia (welchem?) und Samolas aus Arkadien thätig.

Die Namen dieser in keiner Weise hervorragenden Künstler können uns allerdings ziemlich gleichgiltig sein und sind besonders nur deshalb hier angeführt, weil sie an so interessanten Werken, wie besonders das lakedaemonische Weihgeschenk ist, haften; eine weitere Liste von Künstlernamen, bei denen es sich nicht um derartige Hervorbringungen handelt, noch auch um solche, deren Nichtkenntniß eine fühlbare Lücke im kunstgeschichtlichen Wissen geben würde, dürfen wir uns ersparen. Diejenigen Thatsachen, auf die es allein ankommen kann, sind: erstens, daß kein Ort Griechenlands, außer Argos und Athen, in der Periode, in der wir stehn und die wir chronologisch etwa mit der Mitte der 90er Olympiaden abschließen, einen in irgend einer Beziehung hervorragenden, normgebenden Künstler hervorbrachte, welcher nicht dem einen oder dem anderen großen Mittelpunkte des Kunstbetriebs sich zuwandte, der einen oder der anderen Schule angehörte; zweitens, daß die athenischen Schulen des Phidias und Myron mehre Künstler entfernter Gegenden vereinigen, während Polyklets Schule sich allermeist aus Argos und Sikyon oder demnächst aus anderen nahe gelegenen Orten recrutirt; drittens, daß die an Phidias und Myron sich anschließenden Künstler persönlich ungleich bedeutender dastehn, als die meisten der um Polyklet gruppirten, während dessen Schule, mögen wir sie im engeren oder im weiteren Sinne verstehn, viel ausgedehnter ist, als die der Attiker, womit gleich die andere Bemerkung verbunden werden mag, daß in Athen die Schule sich in keinem Falle über die erste Generation, d. h. über die unmittelbaren Jünger des Phidias und Myron fortsetzt, während in Argos uns mehr als eine Abzweigung der Schule Polyklets begegnet, welche die zweite und dritte Generation umfaßt (s. Naukydes, Polyklet d. j. und Alypos von Sikyon; Periklytos, Antiphanes, Kleon; Patrokles und Daedalos), eine Thatsache, auf deren Erklärung schon in der Besprechung der Schule Polyklets hingewiesen worden ist. Viertens muß hervorgehoben werden, daß, wenn wir auch von solchen Künstlern absehn, die als Meister ersten Ranges der Kunstentwickelung neue Bahnen gebrochen haben, und nur nach solchen fragen, die, ohne in den Schulzusammenhang mit Athen und Argos zu gehören, eine selbständige Bedeutung erlangten und deren Werke mit Lob genannt werden, wir kaum den einen und den anderen Namen in den Schriften der Alten verzeichnet finden [126]). Den meisten Anspruch hier genannt zu werden dürfte Telephanes von Phokis haben, von dem Plinius Folgendes aussagt: „die Künstler, welche in ausführlichen Schriften die Kunstgeschichte behandeln, feiern mit außerordentlichen Lobsprüchen auch den Phoker Telephanes, der sonst unbekannt geblieben ist, weil er in Thessalien lebte und seine Werke dort versteckt sind, übrigens aber nach ihrem Urteil in eine Linie mit Polyklet, Myron und Pythagoras gesetzt wird." Daß dieser Künstler, von dem Plinius drei Werke anführt, aus denen wir nicht viel schließen können, unserer Zeit angehört, kann keinem Zweifel unterliegen; für seinen Kunstcharakter ist es wohl bezeichnend, daß er mit Polyklet, Myron und Pythagoras, mit Ausschluß des Phidias verglichen wird,

und daß es Künstler sind, bei denen er in so hoher Achtung stand. Während wir aus dem ersteren Umstande auf eine nichtideale Richtung, können wir aus dem anderen darauf schließen, daß Telephanes' Verdienste sich wesentlich auf das Formelle und Technische bezogen, welches von Laien übersehn, von Künstlern gewürdigt wird. Unter den übrigen Künstlernamen dieser Zeit dürfte nur noch Phradmon von Argos eine eigene Erwähnung verdienen, der mit seiner Amazonenstatue in dem (oben S. 346) erwähnten Wettstreit den vierten Preis errang, und von dem wir außerdem noch eine Siegerstatue und eine Gruppe von zwölf ehernen Kühen kennen, welche als Weihgeschenk der Thessaler im Vorhof des Tempels der Athene Itonia bei Pherae in Thessalien standen. Was wir sonst noch von Künstlern und Kunstwerken dieser Zeit wissen, vereinigt sich am besten in einer gedrängten geographischen Übersicht, aus der man entnehmen kann, in welchem Verhältniß der Kunstbetrieb dieser Zeit in den verschiedenen Städten Griechenlands zu demjenigen der beiden grossen Centralstätten Athen und Argos stand.

In der Peloponnes finden wir zunächst in Argos und Sikyon noch etliche Künstler, die wir zu Polyklets Schule zu zählen kein Recht haben; demnächst tritt Arkadien mit der relativ größten Zahl von Künstlern auf (vier: Dameas, Athenodoros, Samolas, Nikodamos), ein Land, von dessen Kunstbetrieb wir bisher kaum eine Notiz haben, wo wir aber alsbald (bei Phigalia) ein höchst bedeutendes Kunstwerk finden werden; zwei Künstler (Aristokles und Kleoitas) gehören ziemlich sicher nach Elis, wo Fragmente der Sculpturen des Zeustempels von Olympia auf uns gekommen sind; Troizen bietet einen Namen (Pison). Endlich ist seiner Namensform nach Peloponnesier Apellas. Von Kunstwerken aber, deren Meister uns nicht bekannt sind, verdienen besonders die mehrfachen spartanischen Siegesweihgeschenke wegen der Schlacht bei Aegospotamoi erwähnt zu werden, unter denen außer der großen, am Anfange dieses Capitels besprochenen delphischen Gruppe in Sparta selbst am Markte besonders die sog. persische Halle bemerkenswerth ist, welche, allerdings von früherer Gründung aus persischer Beute, in dieser Periode umgebaut und erweitert worden zu sein scheint. Über ihren Säulen, sagt Pausanias, waren die Bildnißstatuen hervorragender Perser, wie des Mardonios, und persischer Bundesgenossen, wie der Artemisia von Halikarnaß angebracht, nicht unwahrscheinlich in der Art als Dreiviertelreliefe wie die Figuren an der Incantada genannten Halle in Thessalonike [127].

In Hellas und Nordgriechenland weist Megara zwei Künstler auf (Theokosmos (s. oben S. 250) und dessen Sohn Kallikles, Athletenbildner), Phokis einen (Telephanes), Thrakien desgleichen (Paeonios aus Mende, s. oben S. 245).

Von den Inseln und aus dem kleinasiatischen Griechenland stammen aus Herakleia am Pontos ein Künstler (Kolotes s. oben S. 249), aus Paros ihrer drei (außer Agorakritos und Thrasymedes ein sonst wenig bekannter Lokros) aus Kreta zwei (außer Kresilas von Kydonia Amphion von Knossos), ebenso aus Chios (Pantias und Sostratos), aus Kypros (Styppax oben S. 330f.), Thasos (Polygnot der große Maler), Aegina (Philotimos), Kerkyra (Ptolichos) je einer.

Und endlich erfahren wir zwei Namen aus Großgriechenland (Sostratos von Rhegion, Schwestersohn des Pythagoras und Patrokles von Kroton), während von regerem Kunstbetriebe auf Sicilien Zeugniß giebt einerseits die Nachricht von

einem von Selinus vor Ol. 92. 3 (dem Datum von Selinus' Zerstörung durch die Karthager) in Olympia erbauten sog. Schatzhause, in welchem eine Goldelfenbeinstatue des Dionysos stand, andererseits erhaltene architektonische Sculpturen, Metopen eines dritten und jüngsten Tempels in Selinus, welche sich denen der beiden älteren (oben S. 86 u. S. 145) würdig anreihen, und auf welche wir demnächst in der Übersicht über die erhaltenen Reste, wo auch von den Ruinen des Zeustempels von Akragas zu reden sein wird, zurückkommen werden.

Das ist aber auch Alles, was wir von Künstlern und datirten Kunstwerken aus den verschiedenen Gegenden Griechenlands kennen. Und wenn wir nun auch nicht glauben wollen, ja fern davon sind, anzunehmen, daß wirklich ein größerer Reichthum nicht bestanden habe, so bleibt doch die Thatsache als unbestreitbar stehn, daß der Kunstbetrieb in ganz Griechenland, verglichen mit dem Athens und Argos' immerhin untergeordnet erscheint. Und diese Thatsache wird um so auffallender, wenn wir nicht vergessen, daß eben die bedeutenderen der in der obenstehenden Übersicht wieder genannten Männer nicht in ihrem Vaterlande, sondern meistens in Athen wirkten und sich den attischen Schulen anschlossen.

Und dennoch, so sehr wir diese Thatsachen anerkennen, müssen wir uns hüten, die nicht attische und nicht argivische Kunst dieser Zeit gering zu achten. Das beste Mittel, um uns gegen eine solche Unterschätzung zu wahren, wird darin bestehn, daß wir uns vergegenwärtigen, was uns von Kunstwerken aus den verschiedenen Gegenden Griechenlands erhalten ist. Da wir uns hier auf hervorragende Schöpfungen und solche Kunstwerke beschränken müssen, die sich datiren lassen, so wird unsere Liste freilich keine sehr lange werden; aber das was anzuführen ist, wird uns lehren, daß die erste große Blüthe der griechischen Kunst nicht auf Athen und Argos beschränkt war, sondern daß der Geist, der von diesen Mittelpunkten ausging, auch ferne und abgelegene Gegenden ergriffen hatte. Inwieweit wir eine directe Anregung der Kunstschöpfungen anderer Orte von Athen und Argos aus anzunehmen haben, muß bei jedem Monumente besonders erörtert werden.

Am unmittelbarsten unter dem Einflusse attischer Kunst entstanden wird man ohne Zweifel den plastischen Schmuck des Zeustempels in Olympia zu denken geneigt sein, ja, da wir, wie früher bemerkt, die großen Giebelgruppen desselben als Werke des Alkamenes und des Paeonios von Mende, Künstler der Genossenschaft des Phidias, kennen, so wird man sich zu der Annahme gedrängt fühlen, einem derselben auch die übrigen architektonischen Sculpturen etwa in der Art zuzuschreiben, wie wir Phidias den plastischen Schmuck des Parthenon beigelegt haben. Inwiefern eine solche Annahme gerechtfertigt sei oder nicht, können wir erst nach Vorlegung des Thatsächlichen in Erwägung ziehn.

Es handelt sich nämlich um Reliefe, welche sich nach Pausanias' Ausdruck über der Thür der Vorder- und der Hinterseite des Tempels befanden, und von denen bedeutende Bruchstücke 1829 durch die französische Expédition scientifique de la Morée glücklich wieder entdeckt, größtentheils in das Museum des Louvre gekommen sind [128]). Diese Reliefe, ursprünglich wohl zwölf an der Zahl [129]), deren Inhalt eine Reihe der Kämpfe des Herakles bildete, geben sich, soweit, abgesehn von allgemeinen Wahrscheinlichkeitsgründen, aus den größeren Fragmenten, die in den beifolgenden Abbildungen mitgetheilt sind, geschlossen werden darf, als

metopenartige, abgesonderte Platten von 1,54 m. in's Geviert zu erkennen, welche aber nicht dem äußeren Säulenfriese, sondern einem solchen inneren zwischen den Anten des Pronaos, ähnlich demjenigen am sogenannten Theseion eingefügt waren[130]). Ob auch die Metopen des äußeren Frieses, der rings um den Tempel umlief, Sculpturenschmuck trugen, ist nicht mit Gewißheit auszumachen, da aber keine Fragmente von Reliefen dieser Metopen gefunden sind, so bleibt die Annahme, daß sie nur bemalt waren, ungleich wahrscheinlicher.

Die wiedergefundenen Fragmente, von denen wir reden, sind zum Theil so gering, daß sie eher den Namen Splitter verdienen, und daß wir nur in wenigen Fällen aus denselben auf die Composition, der sie angehörten, zu schließen im Stande sind, und zur Beurteilung des Stils noch geringere Grundlagen haben. Dem Gegenstande und der Composition nach läßt sich außer dem gleich näher zu besprechenden Kampfe mit dem Stier derjenige mit dem Löwen nachweisen; es ist der entschiedene Sieg des Helden gebildet, der Löwe liegt die letzte Wuth ausschnaubend am Boden, Herakles hat den rechten Fuß auf ihn gestellt und stand mit gesenkter Keule siegreich ruhend über ihm. Ferner ist der Kampf mit dem dreileibigen Geryon wiederzuerkennen, welcher auf seinem Höhepunkt aufgefaßt ist. Herakles tritt mit dem linken Bein gegen Geryons Leib und scheint ihn am Kopfe gefaßt und niedergedrückt zu haben; am Kopfe seines vordersten Leibes nämlich, denn Geryon war ohne Zweifel, wie auch bestimmte Spuren beweisen, als dreifacher Mann dargestellt, wie in anderen älteren Kunstwerken. Von dem Abenteuer mit den Rossen des Diomedes und demjenigen mit dem Eber sind nur kleine Stücke erhalten; zu welchem Abenteuer die ganz erhaltene sitzende weibliche Person (Fig. 72) gehörte, ist nicht ausgemacht. Weitaus am genauesten können wir urteilen über das als Fig. 71 mitgetheilte Relief, welches die Bändigung des kretischen Stiers durch Herakles zum Gegenstande hat, und, wenngleich mehrfach zerbrochen, doch in den wesentlichsten Theilen wohlerhalten ist. Hier ist die Composition in jedem Betracht vorzüglich, und sie ist mit Recht eine der Mustergruppen des Alterthums genannt worden. Das gewaltige Thier, dessen Körper mit offenbarer Absicht zu der größten Massenhaftigkeit ausgearbeitet ist, welche die Natur seiner Species erlaubt, bei dem namentlich der Nacken als der Inbegriff aller unverwüstlichen, zermalmenden Stärke erscheint, das gewaltige Thier hat diese seine Körpermasse in den Schwung eines Galopps gebracht, unter dem wir die Erde zittern zu fühlen meinen; da legt sich Herakles, der die Bestie am Horn gepackt hat, dieser Bewegung entgegen, durchkreuzt sie mit seinem, genau in der Diagonale der Platte liegenden Körper, und siehe da, die Bewegung des Stiers hat ihre Grenze gefunden, mitten im Sprunge ist das Thier wie am Boden angewurzelt und, so über alles Maß gewaltig sein Nacken sein mag, unter der Übermacht des herakleïschen Armes beugt er sich herum und das Ungethüm erscheint uns wehrlos besiegt. Das hätte gar nicht kühner erfunden werden können, und ist, so oft dieselbe Scene in mehr oder weniger abweichender Weise wieder dargestellt worden, niemals überboten. Die nothwendige Voraussetzung aber dieser kühnen Composition ist, daß der Körper des Helden in einer Weise gestaltet wurde, daß er gegen die Körpermasse des Stiers ein Gegengewicht bot. Es ist schon oben bei der Besprechung der Metope vom Theseion in Athen mit der Bändigung des marathonischen Stiers durch Theseus auf dieses Relief vorausverwie-

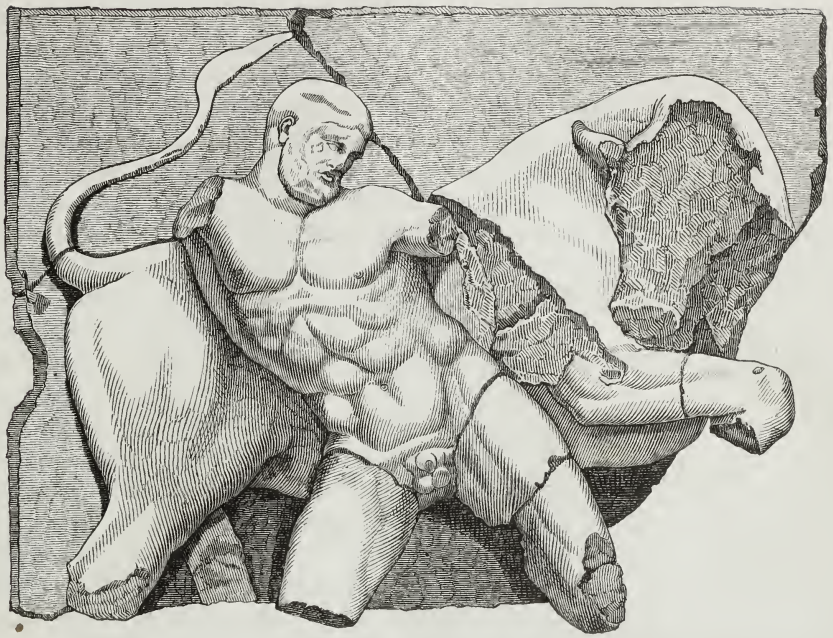


Fig. 71. Fragmente der Metopen von Olympia; a. Herakles Stierbändiger.

sen, hier sei an jenes Relief zurück erinnert. Ein Heldenkörper, schlank, elastisch, leicht wie der des Theseus wäre in der Situation unseres Herakles sehr wenig angebracht. Unseren Herakles hat man mit zweifelhaftem Rechte mehr athletisch als heroisch ausgebildet genannt; denn schwerlich könnte athletische Übung den menschlichen Körper so ausbilden, falls sie nicht ein Material vorfände, wie es eben nur im Leibe des Alkiden bestand. Wenn aber mit jenem Worte gesagt sein soll, daß unserem Herakles jener feine Hauch des Idealen abgeht, welcher z. B. Theseus' Körper verklärt, so ist das wahr, aber es ist zugleich das, was sich in allen Bildungen des Heros wiederholt, sie heißen wie sie heißen mögen. Herakles ist eben der Vertreter des Körperlichen in seiner höchsten Steigerung.

Hiermit soll nun allerdings nicht in Abrede gestellt werden, daß dieses Ideal, wenn man es so nennen will, in dem uns vorliegenden Kunstwerke durchaus materiell aufgefaßt ist. Da aber dieses bei dieser Composition die unausweichliche Bedingung war, so müssen wir aus den übrigen Fragmenten von Olympia zu erforschen suchen, ob dieselbe Auffassung in diesen Sculpturen allgemein wiederkehrt oder hier vereinzelt ist. Von den übrigen Fragmenten ist jedoch wesentlich nur die umstehend (Fig. 72) abgebildete Figur hinlänglich erhalten, um stilistisch beurteilt zu werden. Über ihre Bedeutung sind die Ansichten getheilt; während die Einen, besonders bestimmt durch den aegisartigen Kragen, der die Brust und den linken Arm bedeckt, Athene erkennen wollen, der sie eine Lanze in die rechte Hand geben, glaubten Andere, eine Ortsnymphe erkennen zu dürfen; die einer Arbeit des Herakles zuschaut, etwa die Nymphe von Stymphalos, welche sehr ähnlich componirt auf der albanischen Marmorschale mit Herakles' Thaten (Zoëga, Bassiril. di Roma tav. 61) vorkommt. Außerdem aber gleicht diese Figur in auf-

Fig. 72. Fragmente der Metopen von Olympia, b. sitzende weibliche Figur.

fallendem Maße der in Fig. 66 unter k abgebildeten vom Friese des Erechtheion, welche ebenfalls keine Athene darstellt. Für eine solche sind auch die naiv mädchenhaften Formen des olympischen Reliefs nicht recht passend, unmöglich aber kann man diese Deutung nach Maßgabe des Stils nicht nennen. Denn dieser ist auch hier wenig idealisch, eher derb wie bei dem Herakles und steht hinter demjenigen der Parallelfigur von Erechtheion an Feinheit weit zurück. Auffallend unschön ist die Behandlung des überhaupt wie aus schwerem und dickem Stoffe gearbeiteten Gewandes besonders an dem Oberschenkel, mit dessen Längenerstreckung die Falten parallel verlaufen, anstatt in gefälliger Weise dieselbe zu durchkreuzen. Die Formen des Nackten sind voll aber nicht weich, der Ausdruck des Kopfes ist, der Situation angemessen, derjenige ruhiger Aufmerksamkeit von sehr maßvollem Vortrage.

Fragen wir nun nach dem Ursprunge dieser Sculpturen, so werden wir kaum zweifeln können, sie wenigstens in ihrer Ausführung und materiellen Herstellung eher einem einheimischen, eleïschen Künstler als einem attischen der Genossenschaft der Phidias beizulegen; ja, wenn man bedenkt, daß die Metopen mit zum Aufbau des von einem einheimischen Architekten, Libon, erbauten Tempels gehören und nicht später hinzugefügt werden konnten, wie die Gruppen in den Giebeln, sondern an Ort und Stelle sein mußten, ehe man den Dachbau beginnen, das Geison legen konnte, so wird die Ansicht Otfried Müllers, daß diese Sculpturen fertig waren, als Phidias und die Seinen nach Elis kamen [131]), schwerlich als unberechtigt erklärt werden können, obgleich sie auch nichts Zwingendes hat und man füglich denken kann, daß der Tempel, als Phidias mit seiner Genossenschaft nach Olympia berufen wurde, erst in seinen Hauptmassen fertig war und daß, während der Meister die Tempelstatue arbeitete, seine Schüler, von denen ja Alkamenes und Paeonios die Giebelgruppen verfertigten, die ganze plastische und malerische Ausschmückung anordneten und somit auch die Metopen erfunden haben mögen. Nur daß man dies nicht als gewiß oder nothwendig hinstelle und

deshalb auch nicht zu sicher über das Datum der Reliefe von Olympia abspreche, die allerdings schwerlich nach Ol. 86, möglicherweise aber auch einige Jahrzehnte früher entstanden sind. Schreibt man sie einheimischen Künstlern zu, so steht dem gewiß Wenig im Wege; und daß sie in ihrer Ausführung von attischer Art durchaus verschieden sind, ist allgemein anerkannt. Das Technische anlangend sei nur noch bemerkt, daß die Ausführung im Marmor, ohne oberflächlich zu sein, sich ziemlich in dem Allgemeinen der Formen hält und in der Darstellung vieler Einzelheiten durch Farbe unterstützt wurde, welche noch sehr deutlich (braunroth) am Stier und (gelb) am Löwen nachweisbar ist und bei den glatt gemeißelten Haaren besonders der mehrfachen erhaltenen Herakleskôpfe, bei der Aegis (oder was dies Bekleidungsstück sei) der weiblichen Figur mit Nothwendigkeit vorausgesetzt werden muß und vielleicht in noch größerer Ausdehnung angenommen werden darf.

In großer Nähe von Olympia, nur acht Wegstunden entfernt, bietet uns die Peloponnes eine zweite Kunstschöpfung dieser Zeit, welche ihrer Ausdehnung nach die Reste des Zeustempels weit übertrifft, ihrer Erhaltung nach zu den vorzüglichsten Antiken, in ihrer Composition zu dem Bedeutendsten, und durch ihren eigenthümlichen Stil zu dem Merkwürdigsten gehört, was die griechische Kunst hervorgebracht hat: den Fries des Tempels des Apollon Epikurios (des hilfreichen) bei Phigalia in Arkadien, welcher 1812 in allen seinen Theilen wiedergefunden, seit 1814, für 60,000 Piaster erkauft, eine der erlesensten Zierden des britischen Museums bildet.

Die Stadt Phigalia, Hauptort eines sehr beschränkten, rauhen, von hohen Bergen eingeschlossenen Landgebietes im südwestlichen Winkel Arkadiens, war im Alterthum weder durch Ackerbau noch durch Handel, sondern wesentlich durch gewisse Götterculte berühmt, die als hochheilig galten. Zu diesen Culten gehörte auch derjenige des Heilgottes Apollon, dem die Phigaleer, nachdem er sich in der großen Pest, die Griechenland im Anfang des peloponnesischen Krieges schwer heimsuchte, ihrer durchaus verschonten Landschaft als Hort und Retter erwiesen hatte, aus Dankbarkeit einen neuen Tempel erbauten, und zwar etwa eine Meile von der Stadt entfernt oberhalb des Örtchens Bassae an den Abhängen des Kotiliongebirges mehr als 3000 Fuß über dem Meere. Zu diesem Tempelbau beriefen die Phigaleer einen der größten damals lebenden Architekten, den Athener Iktinos, der vor nicht langer Zeit den Parthenon vollendet hatte, und der hier einen Tempel erbaute, welcher, ohne zu den größten oder selbst zu den größeren zu gehören, mit besonderem Ruhm wegen seiner schönen und harmonischen Verhältnisse genannt wird, und der durch Eigenthümlichkeiten in seinem Plan und durch Verbindung der dorischen Ordnung nach außen mit der ionischen im Innern, ähnlich wie bei den Propylaeen in Athen, noch jetzt ein hervorragendes archäologisches Interesse in Anspruch nimmt, abgesehn davon, daß er zu den besser erhaltenen Tempeln gehört — denn von seinen achtunddreißig Säulen stehn noch sechsunddreißig mit dem Architrav aufrecht — und nächst dem sogenannten Theseion in Athen am genauesten bekannt ist[132]).

Bei der im Jahre 1812 nach zufälliger Entdeckung eines Friesstückes im Jahre vorher, durch dieselbe Gesellschaft Deutscher und Engländer, welche auch die Aegineten gefunden hatten, bewerkstelligten Ausgrabung, über welche der Baron

von Stackelberg in seinem Buche „der Apollontempel von Bassae", dem Hauptwerke über unsern Gegenstand, anmuthig Bericht erstattet, wurden einzelne Fragmente (Hände und Füße) des kolossalen Tempelbildes, einige fragmentirte Metopenplatten, mit denen Vorder- und Hinterfaçade geschmückt waren, deren Gegenstände aber wohl nicht so sicher erklärbar sind, wie Stackelberg und Andere meinen, und wurde der vollständige Fries gefunden, welcher im Innern des Tempels über den hier die Decke tragenden ionischen Halbsäulen eine weite hypaethrale Öffnung umgab. Von Giebelgruppen ist nicht die geringste Spur zum Vorschein gekommen. Dieser Fries ist es, mit dem als mit einem Eckstein unseres monumentalen Wissens von der griechischen Plastik wir uns jetzt zu beschäftigen haben und der, weil ein großer Theil seiner Bedeutung und seines Interesses in der Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit seiner Composition besteht, in den beiden beiliegenden Tafeln (Fig. 73 und 74) vollständig mitgetheilt ist. Allerdings hat der Raum es unmöglich gemacht, den ganzen Fries in der Größe und Ausführung der zweiten Tafel zu geben, so daß eine Beschränkung auf eine Auswahl der für den Stil am meisten charakteristischen Platten für diese größere Darstellung nöthig wurde; es läßt sich aber aus beiden Tafeln die ganze Composition zusammensetzen so weit dieses und die Ermittelung der Abfolge der einzelnen Platten überhaupt möglich ist. Hiermit verhält es sich nämlich so.

Der ganze Fries zerfällt in zwei ungleiche Hälften, die Darstellung zweier Kämpfe, welche dadurch zu einer höheren Einheit verbunden werden, daß der im Tempel verehrte hilfreiche Gott Apollon mit seiner Schwester Artemis in beiden Kämpfen als der Seinigen Beistand auftritt. Als solcher bildet er, auf einem von Artemis gelenkten Hirschgespanne fahrend, den idealen Mittelpunkt beider großen Scenen, keineswegs aber den räumlichen, als welchen ihn Stackelberg, der Einzige, welcher sich in älterer Zeit eingänglich mit der Anordnung der Platten befaßt hat, behandelt hatte, indem er die Platte mit dieser Darstellung (Fig. 74, Nr. 13) dem Eingange des Tempels gegenüber in der Mitte der einen Schmalseite anbrachte, mit der allerdings poëtischen Erklärung, man habe, diese Platte mit dem Tempelbilde zugleich erblickend, den Gott in der rettenden und helfenden Thätigkeit vor Augen gehabt, um derentwillen ihm Tempel und Bild geweiht war. Hinter dieser Platte beginnt oder vielmehr endet die eine Handlung, der Amazonenkampf, welcher nach Stackelbergs Anordnung außer der einen Hälfte der Schmalseite gegenüber dem Eingange, die ganze Langseite links vom Beschauer und die ganze Schmalseite über dem Eingange eingenommen hätte. Von diesem Kampfe eilen die Götter weg, indem der Sieg der Griechen entschieden ist, was besonders durch die nach Stackelbergs Anordnung letzte Platte unmittelbar hinter den Göttern (Fig. 73, Nr. 8) bezeichnet wäre, auf der in der Fortführung eines Verwundeten und der Forttragung eines Gefallenen das Ende des Kampfes angedeutet ist, der im Übrigen noch fortgeht. Unmittelbar vor der Platte mit den Göttern beginnt die zweite Darstellung, der Kentaurenkampf, welchem die Götter zueilen, um auch hier die Sache der Ihrigen zu günstiger Entscheidung zu bringen, welche ohne Götterbeistand zweifelhaft sein würde. Denn wir finden in dieser Hälfte des Frieses, welche nach Stackelberg außer der Hälfte der Schmalseite gegenüber dem Eingange die Langseite rechts vom Eintretenden erfüllt hätte, die Kentauren noch mitten in ihrem frevelhaften Gebahren und die sie bekämpfenden Griechen und Lapithen

A. 1. (St. 4. J. 1.)

A. 2. (St. 6. J. 6.)

A. 4. (St. 7. J. 7.)

A. 5. (St. 2. J. 8.)

A. 6. (St. 5. J. 3.)

A. 7. (St. 9. J. 5.)

A. 8. (St. 12. J. 2.)

B. 9. (St. 1. J. 9.)

C. 12. (St. 11. J. 12.)

C. 11. (St. 14. J. 11.)

C. 15. (St. 19. J. 17.)

C. 16. (St. 17. J. 20.)

C. 17. (St. 21. J. 18.)

C. 18. (St. 22. J. 19.)

C. 19. (St. 16. J. 16.)

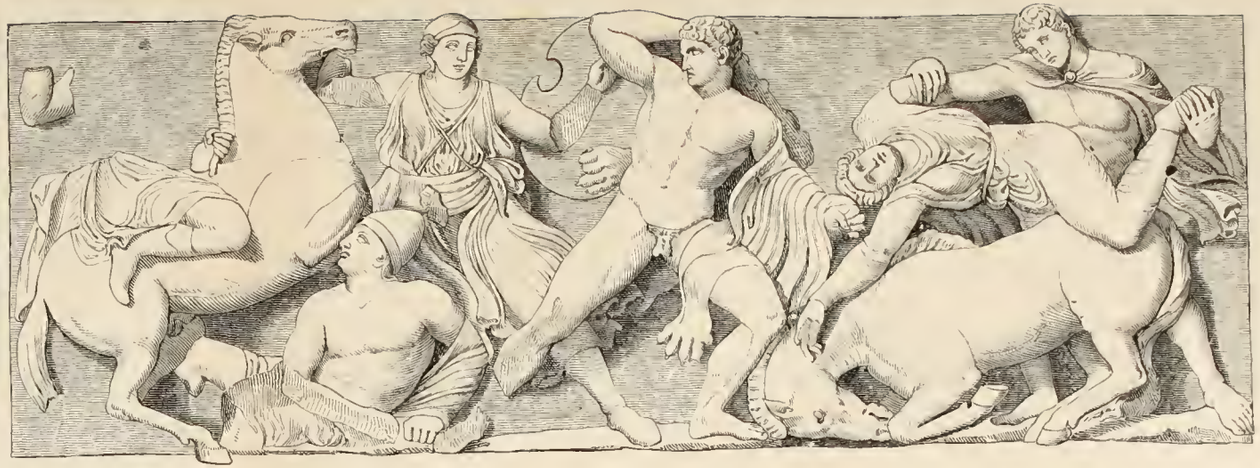
D. 21. (St. 20. J. 21.)

D. 22. (St. 18. J. 22.)

Fig. 73. Proben des Frieses von Phigalia. Erstes Blatt.

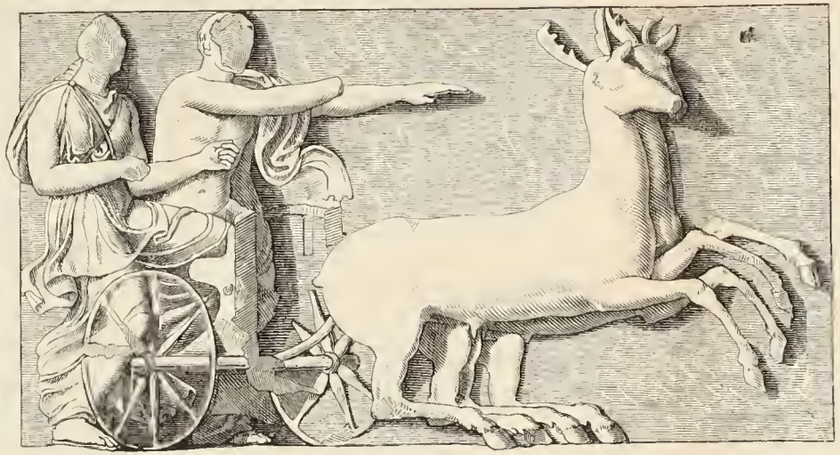
A. 3. (St. 10. J. 4.)

Zu A. 5.

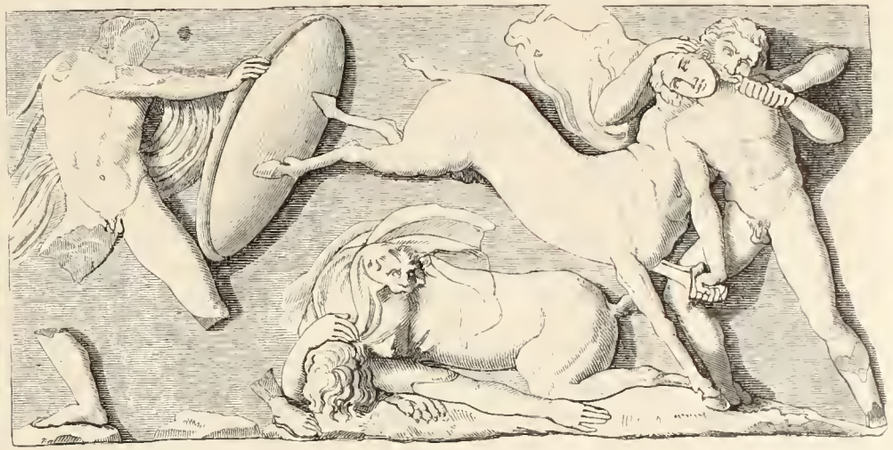


B. 10 (St. ?. J. 10.)

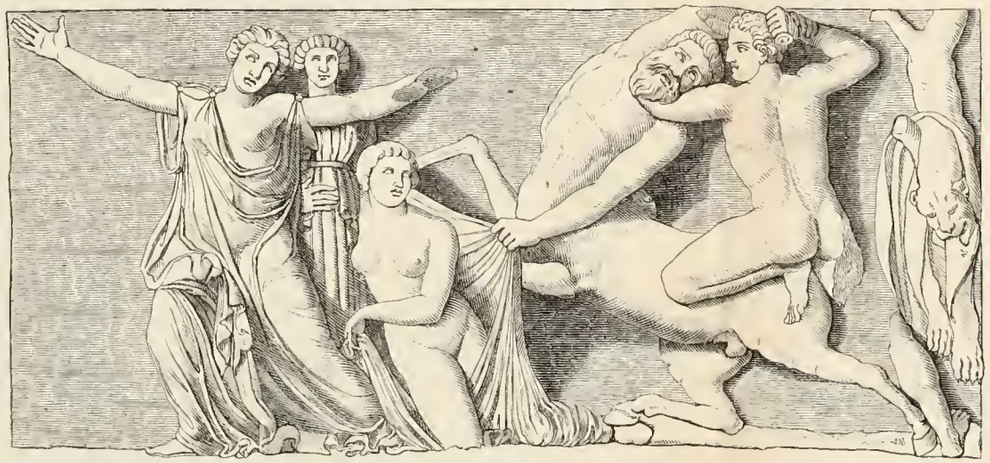
B. 11. (St. 3. J. 11.)



C. 13. (St. 13. J. 13.)



C. 20. (St. 15. J. 15.)



D. 23. (St. 23. J. 23.)

Fig. 74. Proben des Frieses von Phigalia. Zweites Blatt.

keineswegs im Vortheil. Durch die Stellung seiner Gottheiten auf der Grenze beider Kämpfe hat der Künstler die Zugehörigkeit derselben zu beiden und die Bedeutsamkeit ihrer Hilfe in volles Licht gesetzt und die ideelle Einheit seiner zweitheiligen Handlung sinnig hergestellt. Die Stackelberg'sche Anordnung, der sich ausdrücklich oder stillschweigend so ziemlich Alle angeschlossen hatten, welche nach ihm über den phigalischen Fries gehandelt haben, ist nun aber neuerlich durch eine vortreffliche Arbeit von Ivanoff in den Annalen des röm. Instituts v. 1865. p. 29 ff. nebst Übersichtstafel A. in sehr wesentlichen Beziehungen geändert worden. Ivanoff weist nämlich nach, daß Stackelberg weder auf die Maße des Raumes im Tempel, dem der Fries angehörte, noch auf die durch vorstehende Randleisten als Eckplatten bezeichneten Stücke Rücksicht genommen und deswegen einerseits, was ja unmöglich so gewesen sein kann, die entsprechenden Seiten des Frieses von ungleicher Länge zusammengesetzt, andererseits die Eckplatten zum Theil in die Mitte der Seiten verlegt habe. Gestützt auf die genauesten Messungen, deren Resultate in der Hauptsache zwingend sind, und unter Beachtung der Eckplatten hat Ivanoff die Platten neu geordnet und zwar so, daß allerdings die Götter ihren Platz zwischen den beiden Kämpfen beibehalten, aber von ihrer centralen Stellung an der Schmalseite gegenüber dem Eingange auf die rechte Langseite (vom Eingange) rücken. An derselben folgt auf sie noch eine Platte aus dem Amazonenkampfe, der sich ferner über die Schmalseite gegenüber dem Eingange und die linke Langseite erstreckt, während der Kentaurenkampf die Schmalseite über dem Eingange und den Rest der rechten Langseite einnimmt. Innerhalb der einzelnen Seiten läßt auch Ivanoff eine andere Abfolge der Platten, als die von ihm beliebte zu; allein, wenn man die Eckplatten an ihrem Platze läßt, so ergiebt sich, daß an den Schmalseiten kaum eine andere Anordnung möglich sein wird, und daß man auch an den Langseiten nur einzelne Umstellungen namentlich solcher Platten vorzunehmen sich veranlaßt fühlt, welche nach Ivanoffs Ordnung zu gleichartige Compositionen unmittelbar neben einander bringen. Die ursprüngliche Reihenfolge ist schwerlich mehr zu ermitteln, und vielfache Umstellungsversuche, welche ich mit den Bausen der einzelnen Platten innerhalb der Langseiten vorgenommen habe, haben mich überzeugt, daß man kaum für eine bestimmte Abfolge wird entscheiden können. Die einzelnen Platten schließen fast ohne Ausnahme (nur die Platten 4 u. 5, bei Stackelberg 7 u. 2, bei Ivanoff 7 u. 8, und wieder diejenigen 17 u. 18, Stackelberg 21 u. 22, Ivanoff 18 u. 19 gehören sichtbar unmittelbar zusammen) in sich ab, und es ist mir wenigstens nicht gelungen Beziehungen derselben zu einander aus einem bestimmten Fortschritte der Handlung aufzufinden, obwohl es auffallend ist, daß gewisse einzelne Motive, in sich schwer verständlich, auf solche hinzuweisen scheinen. Darf man also auch bisher nicht sagen, daß ein größerer Zusammenhang in dem ganzen Friese nicht bestehe, so muß man doch gestehn, daß ihn nachzuweisen bisher nicht gelungen ist, und daß man demnach die Composition der einzelnen Platten für sich betrachten muß [133]).

Hierbei zeigt sich denn, daß, um zunächst von der Zeichnung und Formgebung, von dem Stil im engeren Wortsinn, von dem später besonders geredet werden muß, abzusehn, die Erfindung dieses Frieses ihrem Gehalte nach die meisten ähnlichen oder vergleichbaren hinter sich läßt, und daß sich kaum irgendwo eine Composition findet, welche sich an Mannigfaltigkeit der Motive, ganz besonders aber an Fülle

psychologisch interessanter Situationen mit dem Friese von Phigalia messen kann. Es wird sich lohnen dies etwas näher nachzuweisen ohne daß ein Eingehn auf jede einzelne Platte geboten wäre. Beide Kämpfe sind ungemein hitzig und erbittert, was der Künstler nicht allein durch die sehr heftigen Stellungen der meisten seiner Figuren und durch die dichtgedrängten Gruppen, sondern durch manche Einzelzüge veranschaulicht hat, welche sich in anderen erhaltenen und vergleichbaren Kunstwerken nicht wiederfinden. So durch die Verletzung des Heiligen in beiden Kämpfen, indem in der Amazonenschlacht eine schutzflehende Amazone von einem griechischen Jüngling von dem Altar gerissen wird, auf welchen sie sich geflüchtet hat (Platte A. 3.), während in dem Kentaurenkampfe ein wilder und lüsterner Kentaur ein Weib angreift, welches ein alterthümliches Götterbild, neben dem es auf's Knie gesunken ist, umfaßt hält (Platte D. 23.). Auch daß der Künstler die von den Kentauren angegriffenen Weiber zum Theil mit Kindern in den Armen dargestellt hat (Platte C. 14 u. 16.), trägt wesentlich mit dazu bei, das Ergreifende der Scene zu steigern, die Wildheit der Kentauren und die Bedrängniß der Lapithen und Griechen in erhöhtem Maße zu veranschaulichen. Die halbthierische Natur der Kentauren hat dieser Künstler nicht allein in der Form, sondern auch in solchen Motiven besonders vortrefflich ausgedrückt, wie jene Doppelhandlung des Kentauren der Platte C. 20, der vorn als wilder Mensch seinen Gegner an Kopf und Arm gepackt hat und in den Hals beißt, während er hinten, seiner Pferdenatur gemäß, gegen einen zweiten Gegner ausschlägt. Andererseits ist es auch nicht absichtslos, daß der, an dem über den Baum gehängten Löwenfell kenntliche Theseus auf der Platte D. 23 grade den Kentauren bekämpft, der die zum Götterbilde geflohenen Frauen angreift. Die feinen psychologischen Züge finden sich besonders in dem Amazonenkampfe. Rührend ist in mehrfacher Wiederholung die Sorge um die Verwundeten und Sterbenden ausgedrückt, so in den Platten A. 1, B. 11, C. 12., am schönsten in der Platte A. 8, wo ein Gefallener auf den Schultern eines Genossen aus der Schlacht getragen wird, während gegenüber ein anderer Krieger den verwundeten Freund, ihn sorglich zart umfassend und stützend hinwegführt. Daß der Todte wie der Verwundete Griechen sind mag zugleich ausdrücken, daß diesen das Schlachtfeld bleibt und daß die Leichen der besiegten Amazonen den Hunden und Vögeln zum Raube werden. Auch an Scenen der Hilfeleistung an Unterliegende fehlt es in keiner Partei, so in den Platten A. 6, C. 12, C. 17, 18 u. 19, was offenbar zur Bereicherung der Motive wesentlich beiträgt. Endlich aber finden wir, und zwar dies in den erhaltenen Sculpturen nur hier, auch Scenen des erwachten Mitgefühls zwischen den Gegnern, so in Platte A. 6, wo, wie es scheint, der hintere Grieche den vorderen, gegen den die verwundet zu seinen Füßen liegende Amazone mit einer Bitte um Schonung die Hand ausstreckt, von dem Todesstreich gegen die entwaffnete Feindin abzuhalten sich bemüht, so ganz besonders in der Platte B. 11. wo eine Amazone mit Lebhaftigkeit abwehrend und bittend zugleich gegen eine Schwester für einen Griechenjüngling eintritt, der waffenlos und erschöpft am Boden sitzend von der Gegnerin mit dem Schlage der Streitaxt bedroht wird. Möglicherweise ist auch mit jenem freilich in der Form sehr unschönen Abheben einer sterbenden Amazone von ihrem ebenfalls getödteten Pferde in Platte B. 10 Theilnahme des Griechen für die Feindin gemeint, obgleich man auch daran denken

kann, daß derselbe sich der Leiche einer Führerin bemächtigen will, um sie zu berauben. — Zur näheren Bestimmung des Gegenstandes, welche auch bei der Frage nach dem Ursprung dieses Kunstwerkes ihre Bedeutung hat, muß bemerkt werden, daß durch Theseus' Anwesenheit, ferner durch die Darstellung des Lapithenfürsten Kaeneus (Platte D. 21), der von zwei Kentauren unter einem Felsblocke begraben wird, endlich durch den mit den Kämpfen gemischten Weiberraub der Kentauren der Kampf als derjenige auf der Hochzeit des Peirithoos bezeichnet wird, derselbe, den in einzelnen Gruppen auch die Metopen des Parthenon darstellen. Aber auch der Amazonenkampf wird durch die Anwesenheit des unverkennbar mit Vorliebe behandelten Heldengestalt des Theseus in der Platte B. 10 näher als der auf attischem Boden ausgefochtene charakterisirt, als die Amazonen, um Antiopes Raub durch Theseus zu rächen in Attika einbrachen und dort eine große Niederlage erlitten, die nicht minder als der Sieg über die Kentauren bei Peirithoos' Hochzeit ein ganz besonderer Gegenstand des athenischen Nationalstolzes war und noch spät als der erste Sieg von Griechen über Barbaren anerkannt und gelegentlich als Parallele zu den athenischen Thaten gegen die Perser, namentlich dem Siege bei Marathon behandelt wurde. Beide Gegenstände aber waren grade in der Periode der Kunst, in welcher der Fries von Phigalia entstanden ist, ein Lieblingsthema der attischen Kunst, welches in Plastik und in Malerei merkwürdig oft behandelt worden ist.

Fragen wir uns nun, wie sich zu diesen specifisch attischen Gegenständen der Stil des phigalischen Frieses verhalte und suchen wir uns zuerst über denselben an sich, ohne Rücksicht auf die Frage nach dem Urheber des Kunstwerks zu orientiren, so dürften etwa folgende Punkte die für die Charakteristik wichtigsten sein. Nächst der Mannigfaltigkeit der Erfindungen und dem Reichthum von psychologisch interessanten Motiven in den einzelnen Scenen ist das glühende Leben aller dieser vielgestaltigen Scenen hervorzuheben; nicht eine einzige ist matt oder gleichgiltig oder macht den Eindruck von Füllwerk. Denn selbst da, wo der Künstler gewisse Motive im Großen und Ganzen wiederholt hat (Platten A. 2, 7, B. 9; B. 9, C. 12; C. 16, 18; B. 11, C. 12.), sind diese im Einzelnen in so durchdachter Weise variirt, daß auch hier nur der ganz oberflächliche Betrachter den Eindruck von Einförmigkeit empfangen oder den Meister eines Mangels an Erfindungsgabe zeihen kann. Nicht wenige Stellungen dagegen sind eben so neu wie kühn erfunden, nicht wenige Gestalten von der höchsten Elasticität der Bewegung, voll von einem Schwung und einer Leidenschaft, welche das am Theseion Geleistete weit überbietet und nur von Wenigem am Parthenon erreicht wird. Dazu gesellt sich in vielen Beispielen eine hohe Schönheit der Zeichnung; die mit einbrechenden Knieen in sich zusammensinkende Amazone in der Platte A. 5, der schwerverwundete Jüngling auf A. 1, der siegreiche Grieche in der Mitte von A. 6, so gut wie die von ihm besiegte Amazone, der Theseus in B. 10, die davongetragene Leiche und der aus der Schlacht geführte Verwundete in A. 8, um aus mehren nur diese hervorzuheben, sind Mustergestalten allerersten Ranges, idealisch aufgefaßt und mit voller Naturwahrheit ausgeführt.

Gegenüber diesem vielseitigen Lobe fehlt es nun freilich nicht an eben so ernsten Bedenken nicht allein gegen Einzelheiten der Composition und Behandlung. Daß sich nicht ganz selten Verzeichnungen in diesen Gestalten finden, welche

allerdings die Hand der Zeichner in den bisher erschienenen Publicationen, vielleicht unbewußt, mehr oder weniger verwischt hat, kann man vor dem Original nicht läugnen, und eben so wenig wird es unbemerkt bleiben, daß mit flatternden Gewändern und Gewandzipfeln ein Aufwand getrieben ist, der an Schnörkelei und Effecthascherei nicht mehr bloß grenzt. Aber das sind verhältnißmäßig untergeordnete Ausstellungen, und überdies Dinge, welche man der Hand der ausführenden Arbeiter, vielleicht nur Künstlern untergeordneten Ranges, zur Last legen könnte um so mehr da z. B., was keine der beiden bisherigen Publicationen gehörig darstellt, die allermeisten der in den Zwischenräumen der Figuren wirr und kraus fliegenden Gewänder sich nur ganz unmerklich über die Fläche des Steines erheben und gegen das kräftig vortretende Hochrelief nicht allein der nackten Körper, sondern auch anderer Theile der Gewandungen einen Contrast bilden, welcher den Gedanken nahe legt, es seien in diesen Gewändern Zusätze der ausführenden Steinmetzen zu erkennen, welche nach ihrem Geschmack die Composition verschönern wollten, ohne gleichwohl sich mit dem Ihrem recht herauszuwagen. Aber sei's darum wie es sei, auf diese Einzelheiten und Nebendinge kann es nicht eben sehr ankommen da, wo wir genöthigt sind, auch Hauptsachen zu tadeln, die ohne Frage von dem das ganze Kunstwerk schaffenden Meister herrühren. Dies gilt gegenüber der oben betonten Schönheit mancher Stellungen und Bewegungen von der Unschönheit mehrer anderen. Unschön ist die Art, wie die Amazonenfürstin der Tafel A. 4. vom Pferde gerissen wird, so wahr und natürlich diese Darstellung sein mag, aber noch ungleich unschöner ist die Handhabung der anderen Führerin in B. 10., welche von ihrem todten Pferde gehoben wird. Auch das zum Überdruß oft wiederkehrende Motiv, daß die an den Haaren ergriffene Amazone sich mit gradlinig gestrecktem Arm unter die Achselhöhle ihres Gegners stemmt (Platten A. 3, 4, 7, 9.), und das andere, daß im lebhaften Ausschritt das die Beine umgebende Gewand in straffe Querfalten gespannt wird (Platten A. 3, 4, 5, 7.), ist unmöglich schön zu finden. Dies letztere aber hangt mit einer Auffassungs- und Behandlungsweise zusammen, welche das ganze Kunstwerk beherrscht und ihm zum Nachtheile gereicht, obgleich einige seiner Vorzüge aus derselben Quelle stammen: mit der Heftigkeit, ja Gewaltsamkeit des Vortrags, welche das Maß der Bewegtheit weit überschreitet, das der Gegenstand an sich erforderte, und welche uns anstatt eines rhythmisch gegliederten und harmonisch in sich abgeschlossenen Ganzen eine große Zahl von einander gelöster Einzelheiten, gar manches Eckige und Schroffe, manche verletzend auf die andere stoßende Linie und Form vor die Augen stellt. Darin liegt ein realistischer Zug, welcher gegen den feinen Idealismus vergleichbarer attischer Werke contrastirt, und welcher sich in der großen Derbheit der Formgebung wiederholt und durch sie verstärkt wird. Diese Derbheit der Formen kann freilich in keiner Zeichnung ganz wiedergegeben oder empfunden werden, und ebenso ist es Thatsache, daß der phigalische Fries in graphischer Wiedergabe gewinnt, während man umgekehrt vom Friese des Parthenon behaupten darf, daß jede Wiedergabe durch Zeichnung hinter dem Original zurückbleibt. Daß aber der phigalische Fries gezeichnet gefälliger, harmonischer, graciöser erscheint als im Original, das rührt von einem gewissen malerischen Elemente her, welches in der effectvollen Behandlungsart unverkennbar ist, gegen den im Parthenonfriese so bewunderungswürdig gewahrten Geist der

Reliefbildnerei aber verstößt. Man könnte sich versucht fühlen zu glauben, die Composition des phigalischen Frieses oder nicht weniger Theile derselben sei ursprünglich malerisch empfunden und entworfen oder aus einem gemalten Vorbilde in den Marmor übertragen, und in der That würde dies die einfachste Erklärung bieten für die mehrfachen versuchten aber natürlich mißglückten Verkürzungen. Die auffallendste derselben, aber keineswegs die einzige, findet sich in dem todt am Boden liegenden Kentauren der Platte C. 20, welcher mit dem Kopf und Oberkörper unserem Blicke entgegen liegt und in der Zeichnung leidlich gelungen scheinen mag, während er im Original eine formlose und schwer erkennbare Masse bildet.

In Betreff der Entstehungszeit des phigalischen Frieses kann eine wesentliche Unsicherheit nicht stattfinden. Leitet uns einerseits die Thatsache, daß Iktinos, der Meister des Parthenon den Tempel von Bassae erbaute, so läßt uns andererseits die Veranlassung zu dessen Bau, das Verschontbleiben Phigalias von der Pest (Ol. 87. 4.) nicht zweifeln, daß der Tempel des Apollon Epikurios später als der Parthenon erbaut wurde. Damit stimmt denn auch der Stil des Reliefs durchaus überein, indem dessen leidenschaftlicherer Charakter und das Hervorheben psychologischer Motive bereits an Werke der jüngeren Zeit erinnert, die freiere Compositionsweise mit derjenigen des Frieses vom Niketempel übereinkommt, während andererseits der noch fast vollständige Mangel pathetischen Ausdrucks in den Köpfen das Relief in die ältere Kunstperiode verweist und sehr wesentlich von dem zunächst vergleichbaren jüngeren, dem Friese des Maussoleums unterscheidet. Auf die Frage aber nach dem Urheber dieses Kunstwerkes werden wir mit Bestimmtheit schwerlich antworten können. Allerdings hatte Stackelberg in seinem großen Werke über den Apollontempel bei Bassae (S. 85.) vermuthungsweise auf Alkamenes als den Schöpfer unseres Kunstwerkes hingewiesen und auf einige Punkte aufmerksam gemacht, welche eine solche Vermuthung zu unterstützen scheinen mochten; allein Alles was sich hier anführen läßt ist so überaus unsicher und unbestimmt, daß Stackelberg bei keinem Urteilsfähigen Nachfolge gefunden hat. Aber auch abgesehn von einem einzelnen Namen fragt es sich noch sehr, ob wir den Fries einem attischen Künstler beilegen, ja auch nur irgendwie mit einem solchen in Verbindung bringen dürfen. Von der Ausführung des Reliefs, um nur von dieser zu reden, ist dies nach allen den Eigenthümlichkeiten, die oben berührt worden sind, schwer glaublich, obgleich es von ehrenwerthen Männern angenommen worden [134]), während wieder Andere auf einen Attiker als geistigen Urheber, als Componisten des Frieses schlossen, ohne demselben gleicherweise die materielle Herstellung zuzuschreiben. Und es läßt sich nicht läugnen, daß die Annahme, der Fries sei von einem attischen Meister componirt und dann an Ort und Stelle von eingeborenen Künstlern geringeren Ranges in Marmor ausgeführt, Mancherlei für sich hat, und als diejenige erscheinen könnte, welche das Räthsel der widersprechenden Eigenschaften dieses Kunstwerkes zu lösen im Stande sei. Für einen Attiker als Schöpfer der Composition könnte vor Allem und zwar nachdrücklich die Wahl des, wie schon oben bemerkt, specifisch attischen Gegenstandes sprechen, der zu Phigalia gewiß keine Bezüglichkeit hat und dessen Wahl sich also nicht leicht erklärt, wenn man nicht einen attischen Künstler von Bedeutung und Gewicht als Urheber betrachtet. Dazu kommt ein Anderes, welches aber zu-

gleich eine Modification der Ansicht über den Componisten des Frieses mit sich bringt. Es ist von anderer Seite auf einzelne Ähnlichkeiten von Gruppen des phigalischen Frieses mit athenischen Sculpturen hingewiesen worden; diese Ähnlichkeit beschränkt sich aber nicht auf die namentlich hervorgehobene Kaeneusgruppe (Platte D. 21.) mit derselben am Theseion, mindestens eben so groß ist die Verwandtschaft der Motive in der Gruppe des Theseus und des Kentauren (Platte D. 23.) mit der Metope No. 1. am Parthenon (nach der Zählung in den Marbles in the brit. Mus. Vol. 7.), diejenige des Kentauren in Platte C. 17. mit demjenigen der Parthenonmetope No. 4, die des Griechen und Kentauren der Platte D. 22. mit der Parthenonmetope Nr. 11, auch noch diejenige des Kentauren und Griechen in Platte C. 16. mit der Parthenonmetope No. 7; in gradezu auffallender Weise aber erinnert die Theseusplatte im Amazonenkampfe (B. 10.) an die Mittelgruppe des westlichen Parthenongiebels. Das Hauptmotiv der schönen und interessanten Amazonenplatte B. 11. kehrt in einem Tischbein'schen Vasengemälde wieder (Tischb. II. 8. der neapol. Ausg.), das sicherlich eben so wenig vom phigalischen Friese abzuleiten ist, wie jener von ihm. Eben so wiederholt sich das Hauptmotiv des seinen Gegner in den Hals beißenden Kentauren der Platte C. 30. in einem Vasenbilde des Museums von Neapel (abgeb. Mon. dell' Inst. VI. 38.), wenngleich hier der Kentaur nicht auch gleichzeitig hinten ausschlägt. Haben diese Platten also nicht etwa beide die gleiche Quelle, und ist diese nicht wahrscheinlich in athenischen Bildern zu suchen? Ja, wird die Annahme eines gemalten Vorbildes nicht dadurch doppelt wahrscheinlich, daß sich auf der zuletzt erwähnten Platte auch jener malerisch verkürzte liegende Kentaur findet, von dem oben gesprochen worden? Auch die zum Theil schon bemerkte (s. Gerhard, Etrusk. Spiegel I. S. 33.) Ähnlichkeit gewisser etruskischer Graffiti mit Gruppen des phigalischen Frieses (so z. B. dreier Gruppen auf der Cista Gerh. Etr. Sp. Taf. 10. mit drei Gruppen der Amazonomachie, nämlich in Platte A. 4, der zweiten Gruppe in A. 5, und der zweiten von Platte A. 7.) dürften auf ein ähnliches Verhältniß führen; von einander abzuleiten sind diese ähnlichen Compositionen nicht, ihr gemeinsames Vorbild aber ist in Attika, am wahrscheinlichsten in einem Gemälde zu suchen. Wenn dem aber so ist, so muß dies allerdings einerseits den Eindruck von einem attischen Ursprunge der Composition des Frieses von Phigalia verstärken, andererseits aber entfernt es den Gedanken an einen namhaften Meister als den Urheber, denn ein solcher würde schwerlich so Vieles entlehnt und copirt haben. Aber, müssen wir überhaupt einen attischen Künstler als den Componisten denken, und genügen nicht die zum Theil nachgewiesenen attischen Vorbilder, um, wenn einmal unter Einflüssen, die wir nicht mehr erforschen können, die Wahl des Gegenstandes feststand, das Attische in der Composition zu erklären? ja müssen sie nicht genügen wenn man wahrnimmt, daß das Unattische, Derbe, Realistische, Kantige, Schroffe im phigalischen Friese nicht allein in der Ausführung und in der Formgebung liegt, soweit diese von der bloßen Ausführung abhangt, sondern daß diese Stilelemente sich auf die Composition selbst in ihrem innersten Wesen erstrecken, ja sich mit dem Vortrefflichen und Bewunderungswürdigen dieses Kunstwerks so innig durchdringen, daß es ganz und gar unmöglich ist die Fehler von den Vorzügen zu sondern, jene dem Ausführenden, diese dem Componisten zuzuschreiben? Und so-

mit bleibt in der That wohl nur eine Erklärung übrig: das Kunstwerk ist in Arkadien componirt wie ausgeführt; möglich, daß der arkadische Bildner, dem diese Aufgabe wurde, in den Mythen und Sagen Phigalias und Arkadiens vergeblich nach Gegenständen umschaute, welche sich für seine künstlerischen Zwecke eigneten, möglich, daß er die inneren und äußeren Vorzüge der gewählten Gegenstände für die Zwecke des Heiligthums und diejenigen seiner Darstellung als so bedeutend erkannte, daß er kein Bedenken trug, sie allen übrigen vorzuziehn, ferner möglich, daß der attische Architekt seinen Einfluß auf ihn ausgeübt hat, oder aber, daß der arkadische Bildner sich nicht getraute, eine solche Aufgabe ganz mit eigenen Mitteln zu lösen, und daher bereitwillig die vollendeten Darstellungen attischer Meister zum Vorbilde nahm: auf jeden Fall werden sich aus diesen Annahmen die Widersprüche in der Composition, das Unschöne neben dem mustergiltig Schönen am leichtesten erklären, wobei wir das Letztere als directer aus den Vorbildern — nicht unwahrscheinlich auch gemalten — geflossen, das Erstere als Zuthat des arkadischen Künstlers oder als Übersetzung in sein Stil- und Formengefühl betrachten mögen. Möglicherweise also würden wir in dem phigalischen Friese eine Anschauung von den Merkmalen einer speciell arkadischen Kunstweise gewinnen, welche an Feinheit hinter der attischen zurückstehend dieselbe an Kräftigkeit und Leidenschaft überbietet.

Von den Ornamentsculpturen des phigalischen Tempels sind außer diesem Friese noch einige Metopenbruchstücke gefunden und in das britische Museum geschafft worden. Dieselben sind meist zu arg zersplittert und zerstört, um auch nur ihrer Composition nach erkannt zu werden, aber auch die vier besser erhaltenen, welche Stackelberg zusammen auf seiner 30. Tafel abgebildet hat, lassen eine nur einigermaßen sichere Erklärung ihres Gegenstandes nicht zu, weshalb nur bemerkt sein mag, daß diese Metopen im Wesentlichen demselben Stile wie der Fries angehören.

Ganz geringe Bruchstücke der kolossalen (akrolithen) Tempelstatue, und zwar von ihren fein bearbeiteten Händen und Füßen lassen auf deren Gesammtgestalt keinen Schluß zu, weshalb ihre einfache Erwähnung genügt.

Wenden wir uns aus der Peloponnes nach Hellas, so bleibt uns, da der Giebelgruppen des Tempels in Delphi von den Athenern Praxias und Androsthenes breits früher Erwähnung geschehn ist, nur die Notiz nachzutragen, daß auch die Metopen dieses Tempels plastisch geschmückt waren, von deren Gegenständen wir fünf aus einem den delphischen Tempel und seinen plastischen Schmuck theilweise beschreibenden Chorgesange des euripideischen Ion kennen lernen, nämlich 1) Herakles im Kampfe mit der Hydra von Lerna, 2) Bellerophon auf dem geflügelten Pegasos die Chimaera bekämpfend, 3) Athene im Kampfe mit dem Giganten Enkelados, 4) Zeus den Giganten Mimas niederblitzend und 5) Dionysos, der einen dritten Giganten besiegt.

Aus Großgriechenland und Sicilien liegen von zwei Städten Kunstwerke vor, von Selinunt nämlich und von Akragas (Girgenti). Von Selinunt stammen die schon oben (S. 365) erwähnten Metopen, welche ihrem Stile nach der ersten strengen Blüthezeit der Kunst, etwa dem Anfange der 80er Olympiaden angehören. Der Tempel ist derjenige, welcher in Serradifalcos Werke Taf. 27. mit E bezeichnet ist. Als Gegenstände der Metopenreliefe finden wir zuerst in zwei Platten (Serradif.

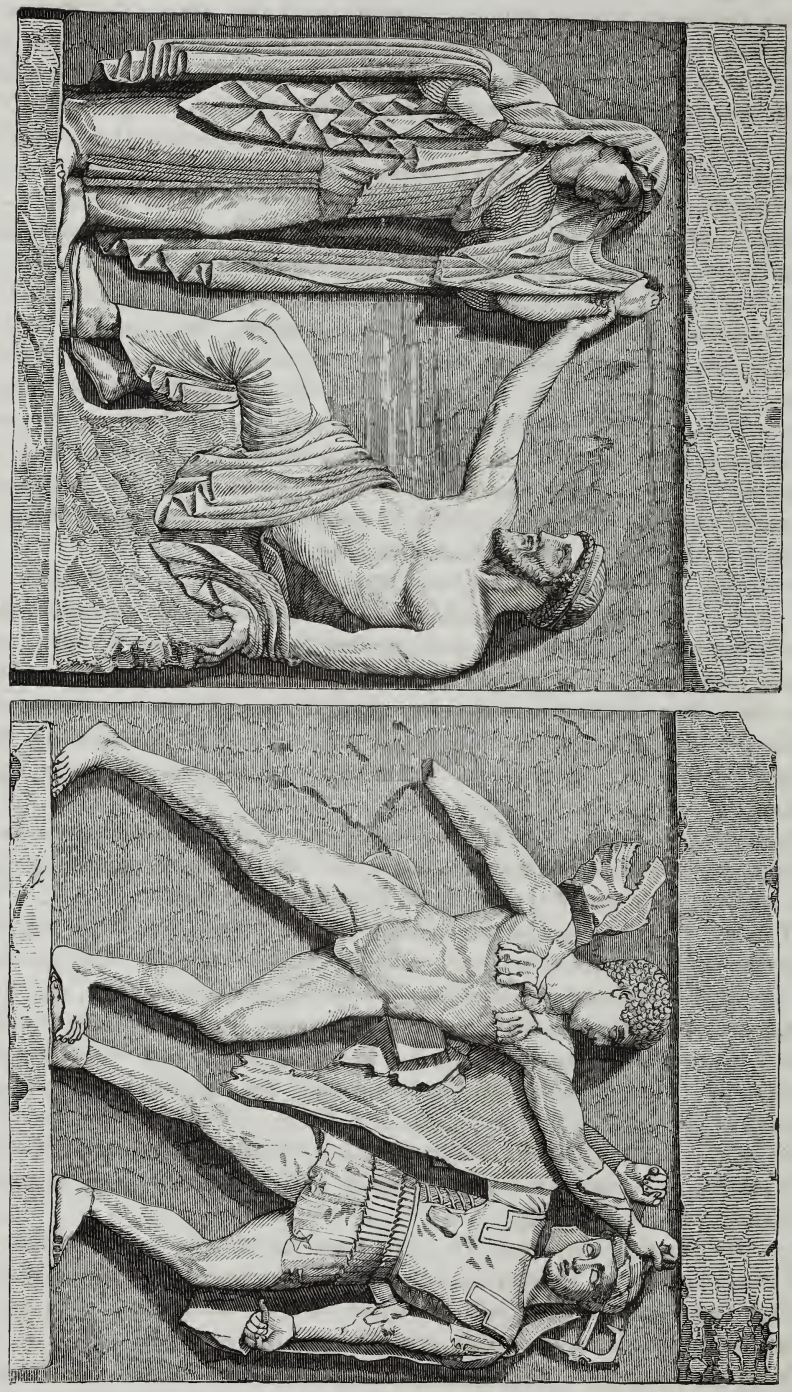


Fig. 75. Zwei der jüngsten Metopen von Selinunt.

Taf. 30, 31.) Gigantenkämpfe, wie an dem älteren Tempel in Selinunt (oben S. 145) und am Heraeon von Argos (oben S. 360); die erstere Platte ist sehr zerstört, während die andere in guter Erhaltung den von Athene niedergeworfenen Enkelados zeigt; die dritte Platte desselben Tempels enthält eine Darstellung des auf Artemis' Befehl von seinen Hunden zerfleischten Aktaeon (Serradif. Taf. 32, Müller D. d. a. K. II. 17. 184.), endlich sind die vierte und fünfte Platte, welche in Fig. 75. nach Serradifalco Taf. 33 und 34 wiederholt sind, mit der Darstellung von Zeus' und Heras Zusammenkunft auf dem Ida nach Ilias 14, 152—351 oder vielmehr der mythischen Grundlage dieser Scene, der „heiligen Hochzeit" der beiden Götter und mit Herakles im Amazonenkampfe geschmückt. Die Auffassung des Gegenstandes und die Composition beider Metopen von kräftigem Hochrelief ist lebendig und originell; die Weise, wie Herakles die Amazone gleichsam in allen Bewegungen hemmt, indem er ihren Fuß mit dem Tritte des seinigen festhält und sie durch die phrygische Mütze im Haar packt, die Art, wie dabei der nackte Körper des Helden in größter Ausdehnung entfaltet ist, ist sehr ansprechend, der sinnige und keusche Geist aber, der aus der Behandlung eines, auch abgesehn von der poëtischen Darstellung in der Ilias, immerhin verfänglichen Gegenstandes in der anderen Metope spricht, hat etwas Entzückendes. Wenn Zeus bei Homer Il. 14, 315 sagt:

> Komm . . . . .
> Denn so sehr hat keine der Göttinnen oder der Weiber
> Je mein Herz im Busen mit mächtiger Gluth mir bewältigt,
> Wie ich anjetzt dir glühe u. s. w.

so hat unser Künstler diese Gluth der Leidenschaft allerdings sehr gemildert, aber wie glücklich hat er den Kern des Inhalts der ganzen Stelle wiedergegeben, indem er Zeus die Hera am Arm ergreifen, mit der Hand den Schleier fortziehen, und die entschleierte Schönheit seiner himmlischen Gattin wie in staunende Bewunderung versunken anschaun läßt! Zeigt sich hierin der Verfertiger dieser Reliefe als ein frei und schön erfindender Künstlergeist, so erscheint er in der Composition von Härte und Gebundenheit noch nicht frei; auffallend ist in dieser Beziehung namentlich das regungslose Dastehn der Hera und die Art, wie die Amazone den Arm mit dem Schilde steif gesenkt hält, offenbar weil für eine andere Zeichnung desselben kein Raum war. Alterthümlich ist auch die Behandlung der Gewandung, namentlich bei Hera, aber auch bei der Amazone, am wenigsten in dem Himation bei Zeus, alterthümlich die Bildung des Haares, die zierlich um den Kopf gelegten Flechten des Zeus und die aus lauter kleinen Buckeln bestehende Kurzlockigkeit des Herakles, dessen Körper übrigens von einiger Verzeichnung in der Rumpfpartie schwerlich freigesprochen werden kann; dennoch aber nöthigt uns besonders der Gesichtsausdruck, der nicht allein bei keiner der vier Figuren etwas Störendes hat, sonders zumal bei Zeus bis zu einer lebendigen Naturwahrheit, wenn auch innerhalb gewisser Grenzen, gesteigert ist, diese Reliefe in keine frühere Zeit zu setzen als die oben bezeichnete Stehn dieselben allerdings hinter den athenischen Sculpturen dieser Periode an Schönheit und Feinheit zurück, so ist das ein Zeugniß für den nicht überall gleichmäßigen Fortschritt der Kunst, für Athens überwiegendes Schönheitsgefühl und sicilische Derbheit, welche auch noch in diesen ungleich vollendeteren Arbeiten an die Plumpheit der Formgebung in den ältesten Metopen von Silinunt erinnert und allerdings den polaren

Gegensatz gegen die Feinheit attischer Kunstübung ausmacht. Über das Technische sei nur noch bemerkt, daß auch diese Metopen wie die älteren aus Kalktuff gehauen sind und theilweise bemalt waren, während bei den Weibern die Gesichter und Extremitäten aus weißem Marmor angefügt und deshalb besonders gut erhalten sind.

In Akragas handelt es sich um die Ruinen und die Fragmente der Bildwerke des kolossalen Zeustempels. Von den Giganten, welche im Innern desselben anstatt der Pfeiler die Deckenbalken trugen, ist bereits früher im Zusammenhange mit den Karyatiden des athenischen Erechtheion gesprochen, und deshalb ist hier über dieselben nur noch zu bemerken, daß man die alterthümlichen Formen dieser riesigen Leiber nicht sowohl aus dem Unvermögen einer noch nicht zur vollen Freiheit gelangten Kunst ableiten darf, als vielmehr auf bewußte Absicht des Bildners und Architekten zurückführen muß, der die Gestalten vermöge der Strenge ihrer Behandlung mit ihrer architektonischen Function in größeren Einklang zu bringen suchte. Wir dürfen dies um so gewisser behaupten, da wir Bruchstücke von den Giebelgruppen besitzen, welche der durchaus frei entwickelten Kunst angehören, mit jenen Pfeilerstatuen aber um so mehr als gleichzeitig entstanden zu erachten sind, als sie nicht wie die Giebelbildwerke anderer Tempel für sich gearbeitet und dann an ihren Platz gebracht sind, sondern mit dem Hintergrunde des Giebelfeldes selbst zusammenhangen, roh ausgearbeitet bei der Erbauung des Tempels mit eingesetzt und dann erst an Ort und Stelle vollendet sind. Haften aber diese Bildwerke so gut wie die Giganten materiell an structiven Theilen des Tempels, und zwar beide an solchen des Oberbaues, so können sie wenigstens nach aller Wahrscheinlichkeit nicht in verschiedenen Perioden oder in weitgetrennten Zeiträumen entstanden sein. Daß sie aber unserer Periode angehören, ergiebt sich daraus, daß der Tempel Ol. 93. 3 (405 v. u. Z.) von Hamilkar zerstört wurde, ehe er selbst ganz vollendet war. Als Gegenstände der beiden großartigen Giebelgruppen nennt uns Diodor für den Ostgiebel die Gigantomachie, für den im Westen Troias Einnahme, letztere mit dem Bemerken, man könne in dieser Gruppe jeden einzelnen, eigenthümlich aufgefaßten Heroen erkennen. Leider sind wir aus dieser Angabe nicht im Stande, auf die Composition auch nur im Allgemeinsten zu schließen, die versuchten Restaurationen sind daher bare Spiele der Phantasie, und wir müssen uns begnügen, die wenigen erhaltenen Reste als einzelne Bruchstücke der verlorenen Herrlichkeit zu betrachten. So geringfügig diese Reste auch sind, lassen sie doch den edelsten Stil der höchsten Kunstentwickelung nicht verkennen und beweisen somit, daß ganz Griechenland dieser großen Kunstentwickelung theilhaftig gewesen ist.

Mit einigem Zögern nennen wir endlich neben diesen Trümmern der großgriechischen auch noch ein Beispiel der Sculptur dieser Zeit von den Inseln im Osten, Friesplatten, welche auf der Insel Kos in ein modernes Bauwerk eingemauert und mehr oder minder dick übertüncht sind. Obgleich sich demnach deren Gegenstand im Allgemeinen erkennen und die Zurückführung derselben auf den Haupttempel von Kos, den des Asklepios rechtfertigen läßt, gestattet der Zustand, in welchem sie sich befinden, doch keinerlei Urteil über ihren Stil, wie man dies angesichts der von Roß in der Arch. Zeitung v. 1846, Taf. 42 mitgetheilten Zeichnungen zugestehn wird. Es kann daher, bis es etwa einmal gelingt, diese Platten von ihrem Tüncheüberzug zu befreien, aus diesen Reliefen für den Zustand

der Sculptur auf den Inseln im Osten Nichts geschlossen werden, ja es muß im Grunde dahingestellt bleiben, ob man sie unserer Epoche zuschreiben darf, obwohl dies nach dem allgemeinen Eindruck der Zeichnungen wahrscheinlich ist.

Nachdem wir die Periode der ersten großen Kunstblüthe Griechenlands in ihren Bestrebungen und Leistungen im Einzelnen kennen gelernt haben, bleibt uns die Aufgabe, das reiche Detail in einem raschen Rückblick noch einmal zusammenzufassen, um uns der Resultate dieser Entwickelungsstufe der griechischen Kunst bewußt zu werden und ganz besonders um darzulegen, daß und in welchem Sinne die hier besprochene Zeit eine Entwickelungsperiode der Kunst in sich begreift und in sich abschließt. Über den Anfangspunkt der Epoche bedarf es keines weiteren Wortes; die Markscheide der alten und der neuen Zeit ist so augenfällig aufgerichtet, daß keine Epochentheilung der Kunstgeschichte sie jemals verkannt hat, und daß es undenkbar scheint, sie werde je verkannt werden. Anders verhält es sich mit dem Endpunkte, der im Wesentlichen mit dem Ende dss dreißigjährigen sogenannten peloponnesischen Krieges zusammenfällt. Dieser Endpunkt ist streitig, es ist geläugnet worden, daß um diese Zeit zwei Perioden der Entwickelung der griechischen Kunst an einander grenzen und sich von einander absetzen, und obgleich behauptet werden muß, daß die Grenzlinie der älteren und der jüngeren Periode hier eben so sichtbar gezogen sei, wie diejenige zwischen der Zeit vor und nach den Perserkriegen, so muß doch auf eben diese Grenzlinie in bestimmter Weise hingedeutet werden. Wenn aber bei diesem Nachweise nicht der Darstellung der folgenden Periode vorgegriffen, wenn nicht Thatsachen und Argumente gebraucht werden sollen, für deren Controle die Kenntniß der Einzelheiten nicht vorauszusetzen sind, so gilt es sich auf die Darlegung des Gesammtcharakters der Kunst derjenigen Epoche zu beschränken, die wir kennen gelernt haben, zu zeigen, daß die maßgebenden Bestrebungen und Leistungen dieser Periode einen gemeinsamen Schwerpunkt haben, welcher ein nothwendiges Stadium der Gesammtentwickelung bezeichnet und das eben so natürliche Resultat vorhergegangener Entwickelungen ist, daß diese Bestrebungen und Leistungen innerhalb eines gewissen Kreises liegen, der von ihnen vollständig geschlossen und erfüllt wird, während seine Peripherie diejenige eines anderen Kreises mit eigenem Mittel- und Schwerpunkte berührt, eines anderen Kreises, der eben die Bestrebungen und Leistungen der folgenden Periode in gleichem Maße fest umgrenzt.

Das Vorhandensein eines Mittel- und Schwerpunktes der Gesammtentwickelung der besprochenen Periode ist von Vielen empfunden worden, wenn sie auch dieser Empfindung den verschiedensten Ausdruck gegeben haben. So hat man diese Periode die des hohen Stils genannt, welcher eine Fortbildung des strengen, eine Vorstufe des schönen Stils bildet, gewiß nicht mit Unrecht, nur in sofern nicht mit Glück in der Wahl des Wortes, als die erhabene Tendenz des Stils dieser Epoche die Schönheit so wenig ausschließt, wie der schöne Stil der folgenden einer eigenthümlichen Erhabenheit entbehrt. Man hat ferner diese Epoche als diejenige der monumentalen und öffentlichen Kunst charakterisirt, wiederum nicht mit Unrecht, aber wiederum nicht mit dem Ausdrucke, der den Kern der Sache voll und rein bezeichnet; denn die Kunst unserer Epoche ist eben so wenig durchaus monumental

und öffentlich beschäftigt, wie die Kunst der folgenden der monumentalen und öffentlichen Aufgaben entbehrt. Oder man hat die Periode, die wir kennen, als diejenige der höchsten geistigen Entwickelung bezeichnet und die folgende durch das Streben nach äußerer Wahrheit charakterisiren zu dürfen geglaubt, mit einem gewissen Rechte für die ältere, schwerlich aber mit demselben für die jüngere Periode.

Wenn wir die beiden großen Mittelpunkte alles Kunsttreibens der besprochenen Periode, Athen und Argos getrennt in's Auge fassen wollten, wenn wir vergleichen wollten, was die Kunst der folgenden Periode in diesen beiden Mittelpunkten leistete, die dies auch für die nächste Zeit in dem Sinne noch bleiben, daß die größten Meister wenigstens von ihnen ausgehn, so würden sich, und zwar für die attische Kunst in ganz besonders hohem Grade und in ganz besonders augenfälliger Weise die stärksten Verschiedenheiten der Gegenstände, der Materialien, der Stellung und der Lösung der Aufgaben ergeben. Da wir aber die Kunstentwickelung dieser Zeit gegenüber derjenigen der neuen Epoche in ihrer Gesammtheit aufzufassen haben, so muß es versucht werden die Unterschiede in zwei Schlagworten hinzustellen und diese Ausdrücke zu begründen. Und da bezeichnen wir denn als den Schwerpunkt der Kunst der älteren Periode den Objectivismus, als den Schwerpunkt der Kunst der jüngeren den Subjectivismus.

Der Objectivismus in der Kunst der älteren Periode offenbart sich allerdings bei den verschiedenen Meistern je nach der Tendenz ihres Schaffens in verschiedener Weise, bei allen aber ist er in fast gleichem Maße sichtbar. Wir haben zwei Haupttendenzen der Kunst in ihrer ersten großen Blüthe kennen gelernt, die Richtung auf das Ideale im eigentlichen Wortverstande und die Richtung auf Darstellung der physischen Existenz, sei es in ihren mächtigsten Lebensäußerungen, sei es in ihrer vollendetsten Normalschönheit. Aber alle Idealbilder dieser Zeit, die wir aus Beschreibungen und aus Nachbildungen kennen, stellen die Gottheiten in der Summe, oder, um dies Wort zu wagen, im mittleren Durchschnitt ihres Wesens, als große, bleibende Typen dar, und damit ist gesagt, daß alle subjectiven Bewegungen des Gemüthes, aller Ausdruck nach bestimmter Seite hin gesteigerter Momente des Daseins von der Darstellung dieser Ideale ausgeschlossen bleiben muß. Der Zeus des Phidias, seine Athene, die Hera Polyklets, um nur von diesen, die wir mehr oder weniger genau beurteilen können, zu reden, zeigen uns die Gottheiten nicht in Situationen, in denen ihr Wesen, ihre Macht, ihr Geist sich in einer Richtung erregt, thätig, wirksam offenbart, sondern in ihrem absoluten Sein, in der ruhenden Universalität ihres Wesens und ihrer Kräfte. Und deswegen trägt auch der schaffende Meister in diese Bilder bewußtermaßen Nichts von seinem Subject und von seiner subjectiven Empfindung hinein, sondern er strebt danach, seine Götter als die reinen Objecte seines Glaubens und des Glaubens der Nation darzustellen. Und eben darin liegt ihre kanonische Geltung, eben darin ist es begründet, daß die in dieser Zeit geschaffenen Typen mit unwiderstehlicher Gewalt alle späteren und variirenden Darstellungen derselben Gottheiten bestimmen. Deshalb aber konnte auch diese Zeit die Ideale derjenigen Gottheiten nicht erschaffen oder wenigstens bei denjenigen Gottheiten das Höchste nicht erreichen, deren Wesen sich voll und rein erst da ausspricht, wo das Subjective, wo das bewegte Gemüth seine Herrschaft über die Form ausübt, es konnte die ältere Zeit z. B. keinen

Eros, keinen Himeros und Pothos darstellen, welcher wirklich der Gott der Liebe, der Sehnsucht und des Verlangens gewesen wäre, eben so wenig eine Aphrodite oder eine Demeter, einen Dionysos, einen Apollon oder eine Artemis, welche das Wesen dieser Gottheiten gemäß der im Volke lebendigen poetischen Vorstellung dargestellt hätten. Und sie hat auch diese Gottheiten, soviel wir aus unsern Quellen entnehmen können, entweder gar nicht oder nur sehr selten und, soweit wir urteilen können, niemals so dargestellt, daß die Typen zu kanonischer Geltung gelangt wären. Diese Idealbilder zu vollenden blieb der jüngeren Periode vorbehalten, und zwar deswegen, weil sie nur in durchaus subjectiver Gestaltung vollendet werden konnten, nur dann, wenn die Darstellung des Wesens in seiner ruhenden Allgemeinheit der prägnanten Hervorbildung bewegter Situationen und Momente geopfert wurde. Wenn aber die Sache sich wirklich so verhielt, so wird Jeder einsehn, daß die Entwickelung der Kunst durch den objectiven Idealismus hindurch zu dem Subjectivismus der kommenden Periode die wahrhaft consequente Fortbildung des in der alten Zeit Geleisteten ist. Die alte Zeit arbeitete an der Durchbildung der Form, um diese fähig zu machen zur Trägerin eines großen idealen Inhalts, aber das Ideale selbst war in ihr noch latent. Wurde nun das Ideale zur thatsächlichen Erscheinung gebracht, so mußte dies nothwendig zunächst in der allgemeineren Weise geschehn, wie es durch Phidias und seine Zeitgenossen geschah, mit anderen Worten, um ganz bündig und klar zu reden, auf die Ausdruckslosigkeit der alten Kunst mußte zunächst der Ausdruck der ruhenden Wesenheit folgen. Eine Hervorbildung des subjectiv bewegten Ausdrucks, der erregten, momentanen, gemüthlichen Situation unmittelbar nach dem was die alte Kunst schuf, eine Darstellung der Bewegungen der Seele und der Leidenschaften (*πάθη τῆς ψυχῆς*) vor der Darstellung von Charaktertypen (*ἤθος*) wäre ein Sprung der Entwickelung, eine Unmöglichkeit grade so sehr wie die Tragik des Euripides vor derjenigen des Aeschylos. Und umgekehrt ist der Subjectivismus der jüngeren Periode die consequente Fortbildung, die naturgemäße Steigerung des idealen Objectivismus der älteren, sowie endlich das Pathetische und Pathologische in der Kunst einer wiederum späteren Epoche die letzte mögliche Fortbildung des Subjectivismus der Kunst der vorhergegangenen Zeit ist. Ist aber der Idealismus der phidias'schen Epoche in der besprochenen Art von einem gemeinsamen Charakter beherrscht, ist er als eine Entwickelungsstufe der Kunst die Consequenz einer vorhergegangenen und die Grundlage einer folgenden Entwickelung, so stellt er in dieser Richtung eine Periode der Kunstgeschichte dar, welche in ihrem Endpunkte grade so gut begrenzt ist wie in ihrem Anfangspunkte.

Der Objectivismus dieser Periode aber offenbart sich eben sowohl in der Kunst der zweiten Richtung, die durch Myron und Polyklet dargestellt wird. Auch bei diesen Künstlern geht das Streben auf die Darstellung des Wesens des menschlichen Körpers in seiner normalsten Offenbarung. Am augenfälligsten liegt diese Tendenz in der Kunst Polyklets vor uns; aber was wollte denn auch die Kunst Myrons Anderes, als das animale Leben des thierischen und menschlichen Körpers in seiner vollkommensten Offenbarung darstellen, und was that sie anders, als Typen schaffen, welche, obwohl in gesteigerten Momenten der Bewegung und des Lebens erfaßt, Leben und Bewegung in universellster Giltigkeit darstellen?

Der Subjectivismus der jüngeren Zeit in dieser Richtung der Kunst spricht

sich einerseits in den Proportionsneuerungen des Euphranor und Lysippos aus, von denen unten näher zu handeln sein wird, und von denen hier nur bemerkt sei, daß ihre Tendenz in dem Worte des Lysippos vorliegt: die älteren Künstler (hier ist wesentlich Polyklet zu verstehn) haben die Menschen dargestellt wie sie sind, d. h. in ihrer objectiven Wesenheit, er aber stelle sie dar, wie sie sein sollten, d. h. nach seinem subjectiven Schönheitsgefühl; andererseits offenbart sich dieser Subjectivismus in der fortschreitenden Individualisirung der Form, an der die meisten Künstler theilnehmen, namentlich aber in der Individualisirung der Porträtbildungen, deren Spitze und Entartung in dem Treiben von Lysippos' Bruder Lysistratos liegt, der die Menschen in Gyps abformte und die so gewonnenen Porträts nur retouchirte, die aber nicht minder deutlich in Lysippos' Porträts Alexanders und in manchen anderen sich ausspricht, von denen wir nähere Kunde haben.

Und so bildet auch in dieser Richtung der Kunst die Periode Myrons und Polyklets ein Ganzes für sich, eine natürliche Fortentwickelung des Früheren und die Grundlage der Leistungen der folgenden Periode, so daß wir auch in Rücksicht auf diese Seite der Entwickelung der Kunst die so eben dargestellte Zeit als eine wohlbegrenzte, für sich dastehende Epoche zu betrachten berechtigt sind.

Anmerkungen zum dritten Buch.

1) [S. 220.] Die wichtigste Litteratur über Phidias' Leben und Werke ist diese: O. Müller, De Phidiae vita et operibus, Gotting. 1827; Preller in der hallischen (Ersch-Gruber'schen) Allg. Encyclopaedie, Artikel Phidias, Sect. 3, Bd. 22, S. 165 ff.; Brunn, Künstlergeschichte I, S. 157 ff. Das mir unbekannte Buch von L. de Ronchaud, Phidias, sa vie et ses ouvrages, Paris 1861 soll nur Compilation sein. Über Phidias' Tod vgl. besonders H. Sauppe in den Nachrichten v. d. kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen 1867 Nr. 11.

2) [S. 221.] Ob, wie man aus Cic. Tuscul. I. 15. 34 geschlossen hat, wirklich dem Phidias verboten worden ist, die Parthenos als sein Werk mit seinem Namen zu bezeichnen steht dahin, da Plutarch im Leben des Perikles Cap. 13 sagt: es sei ἐν τῇ στήλῃ geschrieben gewesen, daß Phidias der Bildner dieser Statue war. Nur wissen wir nicht, was für eine Stele das gewesen, am wenigsten, daß sie neben der Statue gestanden habe, und nur das ist sicher, daß mit dem Worte στήλη nicht die Basis (βάθρον) des Bildes gemeint sein kann, und daß die Inschrift am Zeus (unter den Füßen des Gottes sagt Pausanias) an besonders ausgezeichneter Stelle stand.

3) [S. 222.] Vgl. E. Curtius, Gött. gel. Anzz. 1861, Nachrichten v. d. kgl. Ges. d. Wiss. Nr. 21. S. 369 ff.

4) [S. 223.] Vgl. für weitere Exemplare die Tafel 2. Fig. 1—4 zu O. Jahn: Pausaniae descriptio arcis Athenarum, Bonn 1860 und Beulé, Les monnaies d'Athènes p. 394.

5) [S. 223.] Da dieser scheinbar ungehörige Umstand das Zeugniß der Münze verdächtigen könnte, so sei hier bemerkt, daß ein rechts (statt links, wie gewöhnlich) niedergesetzter Schild auch sonst bei Athene vorkommt. Eine kleine Reihe von Beispielen habe ich in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1861 S. 4 mit Note 9 gesammelt.

6) [S. 224.] Über die Restauration der Athene Parthenos und die für dieselbe vorhandenen monumentalen Mittel vergl. meine kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 8 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1857 und meinen in Anm. 5 angeführten Aufsatz von 1860 nebst den Nachträgen das. 1865 S. 40 f. und 1868 S. 93. Da Hr. Prof. Conze in seinem Aufsatze: „die Athenestatue des Phidias im Parthenon u. d. neuesten auf sie bezüglichen Entdeckungen", Halle 1867 S. 5 meine neueren Arbeiten, die er kannte, ignorirend die Miene annimmt, als habe er für die Gestalt der Göttin bessere und reichere Mittel der Restauration gekannt und angewandt, als ich, so finde ich mich bewogen, hier ausdrücklich meine Priorität in Betreff der Reconstruction der Parthenos zu wahren. Hr. C. hat nur die von mir gewonnenen Resultate wiederholt.

7) [S. 226.] Durch Conze, der diesen Schild auch in der Archaeol. Ztg. v. 1865 S. 33 ff. Taf. 196 u. 197 ff., und in der in Anm. 6 angeführten Einzelschrift herausgab. Über die beiden Porträts besonders Arch. Ztg. a. a. O. S. 45 f.

8) [S. 227.] So z. B. Gerhard, Trinkschalen Taf. 10 u. 11, vgl. aber für die aufrechte Stellung der Figuren die Motive der Vase Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 843 (Athene, Artemis, Herakles.)

9) [S. 227.] Die Ansicht, welche Schöll in den von ihm herausgegebenen Archaeolog. Mittheilungen aus Griechenland von O. Müller, S. 68 Note, über den Zustand entwickelt, in welchem Pausanias die Statue der Parthenos sah, kann ich nicht theilen, obgleich ich eine Corruptel, deren wahrscheinliche Emendation Schöll selbst angiebt, im Texte des Pausanias anerkenne. Hätte wirklich Pausanias das Bild in so veränderter Weise restaurirt gesehn, wie Schöll annimmt — die Nike verschwunden, die Lanze von der linken Seite entfernt und

in die rechte auf dieselbe aufgestützte Hand gegeben — so würde er, der von Lachares' Raube berichtet, dies schwerlich unerwähnt gelassen haben, da ihn hierüber, eben wie über die Geschichte mit Lachares, seine Führer nothwendig unterrichten mußten. Eine solche umwandelnde Restauration ist ein großes Ding, bei Entfernung der Lanze von ihrem ursprünglichen Platze würde sehr Vieles nicht mehr gepaßt und gestimmt haben, und mit der Darstellung eines neuen rechten Arms würde man lange nicht genug gethan haben. Übrigens fragt es sich noch sehr, ob man zu der in Rede stehenden Zeit im Stande war, einen neuen rechten Arm der Parthenos zu modelliren und in Elfenbein auszuführen, abgesehn davon, daß, wie im Text angedeutet, das Geld zu einer Restauration des Goldgewandes in Athen schwerlich verfügbar war.

10) [S. 228.] Den Versuch der Zurückführung des Kopfes des Herzogs von Alba machte E. Hübner in den Nuove Memorie dell' Instituto p. 34 ff. (nebst Abbildung tav. 3); meine Ansicht theilt durchaus Friederichs, Bausteine S. 271. Nr. 452.

11) [S. 229.] Vgl. über beide Münzen, die florentiner mit der ganzen Gestalt und die pariser mit dem Kopfe meine Aufsätze: Kritische Untersuchungen über den Zeus des Phidias in den Symbola philol. Bonnens. p. 603 ff. und: über den Kopf des phid. Zeus in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1866. S. 173 ff., über die pariser auch Friedlaender in den berliner Blättern f. Münz-, Siegel- und Wappenkunde III. Hft. 1.

12) [S. 229.] Die Abbildungen geben die Münzen in etwas vergrößertem Maßstabe, die florentiner nach einer Photographie des Gypsabgusses gezeichnet; zufällige, gleichgiltige oder störende Verletzungen durch Rost u. s. w. sind nicht angedeutet, dagegen hat der Zeichner Alles aufgenommen was er zu erkennen vermochte und was auch ich erkannte. Daß der Holzschnitt ein wenig geeignetes Mittel zur Darstellung solcher Stücke ist, muß ich leider eingestehn, doch hatte ich keine Wahl; und wenn beide Münzen in meiner Fig. 48 etwas Glattes und Leeres haben, so kann ich das nur beklagen, bin aber nichtsdestoweniger überzeugt, daß der Versuch der Reproduction derselben mit allen Rostflecken und Unebenheiten noch ungleich unglücklicher hätte ausfallen müssen.

13) [S. 230.] Mit der Restauration des Thrones nach den Worten des Pausanias hat man sich vielfach beschäftigt, s. Qu. de Quincy, Jupiter Olympien p. 274 ff. Stackelberg Ann. d. Inst. 1851. tav. C., Bruun daselbst S. 108 ff. mit tav. d'agg. D. So sinnreich aber auch namentlich Brunn die mancherlei sich bei dieser Arbeit erhebenden Fragen und Bedenken behandelt hat, und obgleich seine Reconstruction in vielen Hauptpunkten meiner Überzeugung entspricht, kann ich die Sache doch noch nicht für abgethan halten, und glaube namentlich, daß sich aus einer gewissenhaften und genauen Benutzung der Münze noch manches neue Resultat wird gewinnen lassen.

14) [S. 233.] Eine vollständige Liste aller Arbeiten des Phidias geben meine Schriftquellen Nr. 633—774.

15) [S. 233.] Über die Gründe, welche dazu geführt haben mögen, die Kolosse von Monte Cavallo Phidias und Praxiteles beizulegen, s. Bursian im N. Rhein. Mus. X. S. 508.

16) [S. 234,] Wegen der kritischen Behandlung, Herstellung und Erklärung der hier in Frage kommenden Stelle des Plinius XXXIV.. 54 vgl. Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1850. S. 129 und besonders Brieger: de fontibus libb. XXXIII—XXXVI. Nat. hist. Plinianae p. 41 sq.

17) [S. 241.] Jede Art der Verbindung der berühmten Statue der Aphrodite von Melos mit diesem Werke des Alkamenes ist vom Übel und kann nur Verwirrung stiften.

18) [S. 241.] Abgebildet bei Clarac Musée des sculptures III. 466. 872 (mit Verwechselung der Seiten).

19) [S. 242.] Über diese s. Müllers Handb. §. 397. 4 und Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 882 ff., vgl. noch Archaeol. Ztg. v. 1843. Taf. 8. S. 132 ff. (Marmorbild in Leyden) und Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 72 (eine kleine Bronze). Als genaue Nachbildung des Werkes des Alkamenes kann allerdings keines dieser Monumente gelten; von dem Geiste, der in diesem lebte, giebt vielleicht am ersten eine Ahnung die hinter dem Caféhause der Villa Albani auf dem Gipfel eines dem Hinaustretenden rechts gegenüber liegenden Façadenbaus stehende Herme (Braun, Ruinen u. Mus. Roms S. 719. Nr. 125), so verstoßen auch ihre Köpfe sind.

20) [S. 242.] Diese von Beulé, Les Monnaies d'Athènes p. 262 zu den Abbildungen p. 261 ausgesprochenen Ansicht halte ich für vollkommen gerechtfertigt.

21) [S. 243.] Beulé a. a. O. p. 331.

22) [S. 244.] Von R. Kekulé in der Archaeol. Ztg. v. 1866 S. 169 ff., vgl. die Abbildung das. Taf. 209. 1. 2. Hier sind auch die Wiederholungen angegeben und ist die ältere Litteratur verzeichnet.

23) [S. 244.] Vgl. noch Friederichs, Bausteine S. 288. Nr. 500. Über das Pentathlon aber vgl. jetzt insbesondere: Ed. Pinder, Der Fünfkampf der Hellenen, Berlin 1868, in welcher Schrift auch S. 34 ff. von den künstlerischen Darstellungen von Fünfkämpfern gehandelt wird.

24) [S. 245.] Über die beiden Giebelgruppen von Olympia vgl. Welckers Aufsatz, Alte Denkm. I. S. 165 ff. In einigen Punkten, in denen ich von Welcker abweiche, stimmt mit meiner Ansicht überein Ritschl, Kleine Schriften I. S. 796 f. Neuestens Brunn, Berichte der k. bayr. Akad. 1868. II. S. 457.

25) [S. 248.] Dieselbe Erklärung spricht O. Müller im Handb. §. 371. 8 und in s. Artikel Pallas Athene in der Allg. Encyclopaedie §. 42 aus; neuestens ist ihr auch Welcker, Griech. Götterl. I. S. 313 beigetreten, während ihr Wieseler im Texte zu den A. Denkm. widerspricht. Ich halte dessen Gegengründe für nicht schwer zu widerlegen, muß mir das aber für einen anderen Ort vorbehalten.

26) [S. 249.] Siehe Welcker, Der epische Cyclus 2, S. 130 f. In dem Fragment Nr. 7 der Kyprien (Welcker a. a. O. S. 513) ist der erste Vers mit Schneidewin Philologus 1849, S. 744 zu lesen: *τοῖς δὲ μετὰ τριτάτην Ἑλένην τρέφε* (statt *τέκε*) *θαῦμα βροτοῖσιν.*

27) [S. 249.] Vergl. Stephani im N. Rhein. Mus. IV. S. 16.

28) [S. 249.] Vergl. auch die Abhandlung von Walz, De Nemesi Graecorum, Tubing. 1852.

29) [S. 250.] Vgl. Jul. Friedlaender in den berliner Blättern für Münz-, Siegel- und Wappenkunde III. Hft. 1. S. 5.

30) [S. 251.] Über diese und über die Metopen vgl. Welckers Alte Denkmäler 1, S, 151 ff.

31) [S. 257.] Über Giebelgruppencomposition im Allgemeinen vgl. Welcker, Alte Denkm. I. Einleitung und neuestens Brunn in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. 1868. II. S. 455 ff. mit dessen feinen Bemerkungen über gewisse Grundsätze der Giebelcomposition ich mich gar wohl einverstanden erklären kann auch ohne die S. 456 aufgestellte Theorie von der „Adler-Composition" mir anzueignen. Die vollständigste Zusammenstellung aller uns bekannten Giebelgruppen s. in Starks Niobe u. d. Niobiden S. 314 ff.

32) [S. 257.] Einen längere Zeit festgehaltenen Irrthum, als seien diese Heraklesthaten aus den Giebelfeldern in die Metopen des Herakleion zu verlegen, muß ich gegenüber den richtigen Bemerkungen von Friederichs: Die philostratischen Bilder S. 108 Anm. 2 aufgeben.

33) [S. 259.] Das Theseion und der Tempel des Ares in Athen, eine archäologisch-topographische Abhandlung von L. Roß, Halle 1852. Über die Bedeutung des Tempels als dessen eines Heros, nicht eines Gottes vgl. C. Bötticher, Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis v. Athen im Frühjahr 1862, Berl. 1863. S. 181 ff. Den Tempel des Herakles in Melite möchte E. Curtius, Zur Topographie v. Athen, erläut. Text S. 55 in dem Bauwerk erkennen, doch unterliegt dies noch manchem Zweifel.

34) [S. 259.] Vergl. Roß, Das Theseion u. s. w. S. 55 f. Aber siehe andererseits Böttticher a. a. O. S. 189.

35) [S. 259.] Siehe Müllers Handb. §. 118, 2, vgl. Ancient Marbles in the british Museum, IX. pl. 12.

36) [S. 259.] Siehe Böttticher a. a. O. S. 133.

37) [S. 266.] Siehe Müllers Handb. §. 118, 2. Der neueste Deutungsversuch von Heydemann in seiner Dissertation: Analecta Thesea, Berl. 1865 p. 20 (Theseus im Gigantenkampfe) ist nicht besser als irgend ein früherer. Vgl. noch Friederichs, Bausteine S. 136 f. u. 140.

38) [S. 267.] Mit mir übereinstimmend urteilt Lübke, Gesch. d. Plast. S. 129; Friederichs, Bausteine S. 137 dagegen ist anderer Ansicht und bezeichnet die beiden Göttergruppen als „offenbar" Schutzgötter der beiden Parteien. Gründe giebt er nicht an; einen solchen aber kann man aus seiner Ansicht über die Götter der rechten Gruppe entnehmen, bei denen

„eine gewisse Niedergeschlagenheit“ wahrnehmbar sei, namentlich soll die Göttin in der Mitte dasitzen mit gesenktem Kopf, schlaff über den Schoß herabhangendem rechtem und zu einer Geberde „etwa schmerzlichen Erstaunens“ erhobenem linkem Arme. Ich kann diese Auffassung nicht für gerechtfertigt halten, erkenne die „gewisse Niedergeschlagenheit“ nicht, sondern finde eher bei den Göttern der linken Gruppe lebhaftere Bewegung. Ein Argument für die F.'sche Ansicht könnte man vielleicht aus der linken Eckgruppe hinter den Göttern entnehmen, wo die Behelmten die Siegreichen und mit der Fesselung eines der Nackten beschäftigt sind, nur ist auch dieser Grund zweifelhaft, weil die Eckplatte rechts zu sehr zerstört ist, um ein klares Bild der Handlung zu gewähren. In den Kämpfern zwischen den Göttern ist eine Trennung der Parteien wenigstens nicht sicher gegeben, und daß in der Eckgruppe rechts die Nackten nicht etwa in der Mehrzahl sind, daß man also die rechte Seite nicht als die ihrige bezeichnen könne, dies wenigstens ist aus den Resten gewiß.

39) [S. 271.] Über die Personen dieses Dramas und dessen einzelne Acte ist Alles was uns in gleichzeitigen Berichten erhalten ist, zusammengestellt in Bröndsteds Reisen und Untersuchungen in Griechenland II. S. 174—187. Außerdem behandelt die Geschichte der venetianischen Zerstörung Laborde, Athènes au XV., XVI. et XVII. siecles II.

40) [S. 271.] So schreibt z. B. ein venetianischer Officier der Expeditionsarmée von den Ruinen: non ho potuto non farmi restare estatico in contemplarla.

41) [S. 271.] Spon schreibt (Voyage u. s. w. 2, p. 84) von diesen Pferden: il semble que l'on voit dans leur air un certain feu et une certaine fierté que leur inspire Minerve, dont ils tirent le char; und Wheler (Journey into Greece, Lond. 1682, S. 361) the sculptor seemes to have outdone himself by giving them more than seeming life: such a vigour is expressed in each posture of their prauming and stamping, natural to generous horses.

42) [S. 272.] Zygomalas in einem Briefe an Martin Crusius, abgedruckt in dessen Turcograecia lib. 7, epist. 10 und in Ross' Archaeol. Aufss. 1, S. 225, schreibt: .... *τὸ Πάνθεον* (so!) *οἰκοδομὴν νικῶσαν πάσας οἰκοδομὰς· γλυπτῶς ἐκτὸς διὰ πάσης τῆς οἰκοδομῆς ἔχουσαν τὰς ἱστορίας Ἑλλήνων .... καὶ μετὰ τῶν ἄλλων ἐπάνω τῆς μεγάλης πύλης ἵππους δύο φρυασσομένους ἀνδρομέαν εἰς σάρκα, τὸ δοκεῖν ἐμψύχους· οὓς, λέγεται, ὅτι ἐξάλευσε Πραξιτέλης* (so!)· *καὶ ἔστιν ἰδεῖν διϊκνουμένην καὶ λίθων τὴν ἀρετήν.*

43) [S. 272.] Siehe Bröndsted, Reisen u. Untersuchungen u. s. w. II. S. 171 ff. mit Taf. 43 u. vergl. Marbles in the british Museum Vol. VII. pl. 17.

44) [S. 272.] Siehe Tübinger Kunstblatt 1824, S. 92, 253 mit einer Abbildung, aber einer wenig getreuen, welche alle Formen in's Liebliche zieht und die in Müllers Denkmälern d. a. Kunst 1, Nr. 22 wiederholt ist. Vergl. auch das Bullettino dell' Inst. 1831, S. 68. Einen zweiten Kopf von ungefähr gleicher Größe auf der kaiserl. Bibliothek in Paris bezieht Lenormant auf die Giebel des Parthenon, was mir jedoch nicht recht glaublich scheinen will, dagegen kann ich nicht bergen, daß sich mir vor dem Kopfe Nr. 243 im Louvre, abgeb. in dem Werke von Bouillon 3, bustes pl. 3, der von noch etwas größeren Verhältnissen ist, die Vermuthung aufdrängte, auch er stamme von einer der Giebelgruppen des Parthenon.

45) [S. 272.] In den Annali dell' Inst. IV. S. 211.

46) [S. 273.] Über Carrey finden sich die nöthigsten biographischen Notizen b. Bröndsted a. a. O. S. 166 Note 1. Von neuester Litteratur verdient besondere Erwähnung: Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 423 f., der sich besonders an Welckers, zum Theil auch an meine Ansichten anschließt; Friederichs, Bausteine S. 140 ff., dessen zum Theil neue Aufstellungen ich bekämpft habe in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 S. 97 ff. Auf diesen Aufsatz muß ich mich wegen der Begründung mancher Einzelheit berufen; ihm ist auch zuerst die Restauration des westlichen Giebels von der Hand meines theuren Freundes Prof. Theodor Große beigegeben, welche im Text unter der Schaltnummer 55a wiederholt ist, weil sie mir zuging, als der Druck dieses Buches bereits begonnen hatte und die Figurennummern feststanden. Wenn ich schon in dem angeführten Aufsatze S. 117 erklärte, ich möge nicht verbürgen, daß der restaurirende Künstler in jedem Bewegungsmotive die Intentionen des Meisters der Gruppe getroffen habe, so glaube ich hier einen Schritt weiter gehn und es als nicht unwahrscheinlich erklären zu müssen, Athene habe in der Rechten den Speer geschwungen, nicht sowohl aber zum Angriff auf Poseidon als vielmehr zum Ausdruck ihres

unwandelbaren Entschlusses, den Platz, nöthigenfalls mit Gewalt der Waffe, zu behaupten. Das Zurückweichen Poseidons leite ich auch jetzt noch nicht aus irgend einer Furcht vor der Waffe der Gegnerin, sondern aus seinem Staunen vor dem von ihr vor seinen Augen hervorgezauberten Wunderzeichen ab.

47) [S. 273.] Die wichtigsten Reconstructionen (von Cockerell, de Quincy u. A.) führt Müller im Handb. §. 118, 2c an. Hinzuzufügen ist hauptsächlich noch die von W. Watkiss Lloyd im 11. Stücke des Classical Museum versuchte, von Welcker in den Alten Denkmälern scharf bekämpfte Restauration.

48) [S. 275.] Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 102 und sonst nennt mit Anderen diese Figur Nike nach einem an sich glücklichen Gedanken; da sie aber nicht geflügelt ist, und, soweit man nach der Zeichnung Carreys urteilen kann, ohne die Composition zu verwirren auch nicht geflügelt sein konnte, so müßte diese Nike die apteros sein. Diese aber ist nicht allein, wie Welcker sagt, „von Athene unzertrennlich", sondern sie ist Athene selbst, *Νίκη Ἀθηνᾶ* (siehe Preller, Griech. Mythol. 1, S. 142) und die bei Pausanias gebrauchte Bezeichnung *Ἄπτερος Νίκη* ist Nichts als ein später Mißbrauch.

49) [S. 275.] Bezeugt schon von Stephani im N. Rhein. Mus. IV. S. 8, vergeblich bestritten von Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 119 Note („der nie dagewesen ist") gegen Welcker auf's bestimmteste wiederum bezeugt von L. Roß, Archaeol. Ztg. 1850. Anz. S. 180* und abgebildet in des Grafen de Laborde Werke Le Parthénon, Taf. 6, Nr. 5.

50) [S. 275.] Welcker nennt a. a. O. S. 104 diese Figur Dione, worin ich nicht beistimmen kann, da Dione schwerlich jemals in der Gefolgschaft Poseidons erscheinen kann und da, was noch mehr ist, ihre Erscheinung hier einen Widerspruch gegen die befolgte Wendung des Mythus von der Geburt Aphrodites aus dem Meere, nach welcher allein sie hier anwesend sein kann, enthalten würde, denn die dionaeische Aphrodite ist ganz bestimmt nicht die meergeborene.

51) [S. 275.] Welcker nennt a. a. O. S. 106 diese Figur Peitho, und zwar geleitet durch die Analogie des Reliefs an der Basis des olymp. Zeus, welches die meergeborene Aphrodite von Eros und Peitho begrüßt, zeigte. Aber diese Darstellung ist mit der hier in Rede stehenden nur scheinbar analog und es ist ein großer Unterschied, ob Aphrodite als die Hauptperson einer Handlung und Composition oder als nicht handelnde Nebenfigur, wie hier, erscheint; und, so passend Phidias die neugeborene Göttin dort in erster Linie von den Wesen empfangen und begrüßt werden läßt, durch welche ihre Herrlichkeit auf Erden offenbar werden sollte (ähnlich wie dies in der hesiodischen Theogonie Vs. 201 f. geschieht), so wenig kann ich anerkennen, daß in dem Umstande, daß Aphrodite und Peitho nach Pausanias 1, 22, 3 in Athen in gemeinsamem Heiligthume verehrt wurden, eine hinreichende Begründung für die Ansicht liege, Aphrodite sei auch hier im Parthenongiebel von Peitho begleitet, wo sie doch selbst nur in Poscidons Gefolgschaft erscheint und durch eine eigene Begleitung mehr als billig hervorgehoben werden würde.

52) [S. 275.] Welcker nennt a. a. O. S. 108 f. und sonst diese Figur Theseus, in welchem er die einzige Person erkennt, die dem von ihm Herakles genannten, im Texte für Kekrops angesprochnen (s. Note 53) Manne im anderen Flügel des Giebels würdig entsprechen würde. So wenig wie ich die Bezeichnung Herakles für gerechtfertigt halte, kann ich diejenige dieses Jünglings als Theseus annehmen, um so weniger, je wahrscheinlicher es immer noch ist, daß wir in dem von Welcker für Kekrops gehaltenen Jüngling im Ostgiebel (s. Seite 279 f.) Theseus zu erkennen haben, während das hier dargestellte weichfleischige Wesen (siehe die schöne Abbildung in Labordes Parthénon Taf. 6, Nr. 3) in der Eigenthümlichkeit seiner Formen nur für einen Flußgott paßt. Da Welcker das Fragment selbst in Athen sah (s. Alte Denkmäler 1, S. 117, Note 36***), ich aber nur die Zeichnung kenne, so muß ich mich allerdings bescheiden, über die Formen dieses Körpers weniger sicher urteilen zu können, was aber die Stellung anlangt die ein mühsames Erheben sehr deutlich ausdrückt, so weiß ich nicht, ob Welcker dieselbe (S. 109) mit Recht als für einen Flußgott unpassend anficht. Ferner dürfte die Gruppirung mit der liegenden Eckfigur, die Welcker (S. 109) als Kallirrhoë anerkennt, und der der Jüngling zugewandt ist, der Nomenclatur Theseus nicht unerhebliche Schwierigkeiten entgegenstellen, während es sich andererseits fragt, ob man in der Nymphe einer

Quelle wie Kallirrhoë, die kein selbständig fließendes Gewässer hatte, ein genügendes Gegenstück zu dem Flußgott im anderen Winkel des Giebels anerkennen wird. So wie Alpheios und Kladeos die Altis, nehmen Kephisos und Ilissos Athen zwischen sich, und so wie jene Flüsse die Ecken des östlichen Giebelfeldes in Olympia füllten, mögen wir hier die beiden attischen annehmen.

53) [S. 276.] Welcker nennt a. a. O. S. 107 f. diese Gruppe Herakles und Hebe. Dagegen muß ich bemerken, daß, trotz Welckers Meinung, weder der in höherem Alter mit weich fließendem langem Barte und mildem Ausdruck gebildete Kopf des Mannes (der in Dodwells Besitz überging Welcker a. a. O. S. 103 Note), wie ihn Stuart Ant. of Ath. 2, 1, pl. 9 mittheilt, noch dessen Körper, welchen ich in einem Gypsabguß im britischen Museum genau zu betrachten Gelegenheit hatte, auch nur im entferntesten dem Typus irgend eines Herakles der antiken Kunst entspricht; ferner aber, daß Herakles' und Hebes Liebe, mag sie sonst auch noch so interessant und ein für die bildende Kunst so günstiger Gegenstand sein, wie sie will, mit der hier dargestellten Handlung Nichts gemein hat, ja in derselben, meinem Gefühle nach, wenig passend angebracht wäre, um so weniger passend, je mehr das Paar nach Welckers Ansicht (a. a. O. S. 143) „mit sich selbst beschäftigt ist". Ob es wohl Herakles' Wesen entspricht, in einem Momente, wie der hier dargestellte, wo seine Schutzgöttin in dem entscheidenden Wettstreit mit Poseidon begriffen ist, und obendrein nicht etwa im Olymp, sondern auf dem Boden Attikas, wohin er Athene begleitet haben müßte, abseit mit seiner lieben Hebe schön zu thun?

54) [S. 278.] Vergl. für die in London befindlichen Figuren und Fragmente die schöne Publication in den Ancient Marbles in the british Museum vol. VI. für manche der in Athen befindlichen Reste das schon genannte Werk von Laborde.

55) [S. 281.] Über die im Text erwähnten und andere dieser Figur gegebene Namen siehe meine kunstarchaeol. Voll. S. 58 ff. und vergl. meinen in Anm. 46 angeführten neueren Aufsatz S. 108.

56) [S. 281.] Bröndsted Reisen und Untersuchungen II. S. XI. nahm unter der Voraussetzung, die Figur sei Kephalos zu nennen, eine Lanze an, welche halbliegend das rechte Bein gestützt habe, an dessen Wade eine Bruchstelle die frühere Berührung durch einen fremden Gegenstand beweisen soll. Ich habe diese Bruchstelle weder am Original noch an irgend einem Abguß gefunden, erinnere auch noch daran, daß die fragliche Lanze höchst wahrscheinlich wie die übrigen Attribute von Metall gewesen sein müßte, folglich gar keine Bruchstelle in Marmor hat erzeugen können. Gegen Friederichs (Bausteine S. 144) Annahme eines Bechers in der rechten Hand habe ich das Nöthige in meinem Anm. 46 citirten Aufsatze bemerkt, woselbst auch hervorgehoben ist, daß wenn Fr. mit der Behauptung Recht hat, die Figur habe Sohlen mit Riemenwerk von Metall getragen, dies für Theseus durchaus passend sei.

57) [S. 282.] Welcker nennt a. a. O. S. 84 diese Figur Oreithyia; so ausführlich er aber auch diese Benennung begründet haben mag, muß sie, so viel ich verstehe, gegen die Bemerkung fallen, daß hier, Nike entsprechend, eine olympische, vom Olymp, welcher der Schauplatz der Athenegeburt ist, auf die Erde, nach Attika (allerdings nicht an die Enden der Erde) eilende Botin gefordert ist, und das ist natürlicherweise Iris, das kann Oreithyia gar nicht sein. Welcker nennt den Gedanken von der Botschaft der Iris etwas weit hergeholt; ich weiß nicht, ob der Andere näher liegt, „die Bewegung der Oreithyia und das Spiel des Windhauchs in ihren Gewändern drücke vermuthlich nicht den Moment aus, sondern symbolisch die Natur der Person überhaupt."

58) [S. 282.] Ich kann es nicht unerwähnt lassen, daß bei der neuen und im Ganzen so vortrefflichen Aufstellung der Giebelgruppen in einem eigenen Saale vor dem früher einzigen Elgin Saloon im britischen Museum die Gestalt der Nike leider unrichtig aufgestellt ist, indem man sie nämlich dem Beschauer ganz zugewandt hat, so wie sie die Zeichnung in den Marbles in the brit. Mus. Vol. VI. pl. 9 zeigt. Das ist in jedem Falle verkehrt, denn in dieser Stellung eilt sie aus dem Giebel heraus, anstatt, in's Profil gestellt, zu den drei Göttinnen in Beziehung zu treten, denen doch ihre Botschaft gilt, oder der Mitte zuzustreben, wie Friederichs, Bausteine S. 144 will, wogegen ich in dem in Anm. 46 angeführten Aufsatze S. 105 ff. meine Gründe geltend gemacht habe.

59) [S. 284.] Die hier befolgte Benennung der drei verbundenen Göttinnen ist für die ganze Auffassung derselben so wichtig, daß ich noch einmal ausdrücklich auf die schöne Begründung derselben durch Welcker a. a. O. S. 77 f. verweisen muß. Die gangbare Nomenclatur bezeichnet diese drei Gestalten als Moiren; daß dies nicht sein können, geht, abgesehn von allen übrigen Gründen, die sehr bestimmt dagegen sprechen, daraus hervor, daß die Moiren ihrem Wesen und Begriff nach bei dem Geburtsact anwesend sein müßten, aber nicht von der erfolgten Geburt erst Botschaft erhalten können, wie hier dargestellt ist.

60) [S. 285.] Siehe Beulé, L'Acropole d'Athènes 2, S. 80 u. vgl. Lloyd, on the eastern pediment of the Parthenon, Lond. 1861, auch Arch. Ztg. 1860, Anz S. 84*.

61) [S. 287.] Zu dieser Gruppe gehört ein Fragment (abgeb. in den Marbles in the brit. Mus. VI. pl. 8, bei Welcker a. a. O. Taf. 3), welches Viel von sich hat reden machen. Gewöhnlich betrachtete man es als das Fragment einer Schlange, die man bald hier bald dort unterzubringen suchte; bei Welcker a. a. O. S. 104 gilt es als ein Stück von den Hippokampen des Wagens der Amphitrite. Die Thatsache, das dies Fragment zu der hier besprochenen Gruppe gehört, hat Watkiss Lloyd in der Note 47 genannten Abhandlung p. 428 (s. bei Welcker a. a. O. S. 143 f.) zuerst behauptet, freilich ist sie von Welcker lebhaft bezweifelt, ich kann dieselbe aber vollkommen bestätigen. Von der Gruppe ist, wie schon erwähnt, jetzt ein Abguß in London, an eine Bruchfläche unter der aufgestützten linken Hand des Mannes paßt aber das Fragment mit seiner Bruchfläche so genau, daß zwischen beiden Stücken, die jetzt zusammen liegen, kaum ein Splitter fehlt (and the application of the surfaces exhibited such exact correspondences of outline and dimensions as to satisfy me that I had effected a genuine restoration. Lloyd). Nur freilich trete ich wiederum durchaus auf Welckers Seite in der Opposition, die er gegen die wunderlichen Schlußfolgerungen erhebt, welche Lloyd aus dieser Thatsache zieht. Jeder Gedanke an eine Schlange oder dergleichen ist bei diesem Fragmente durchaus aufzugeben, dasselbe gehört, wie schon erwähnt, zu dem breiten halbrunden, polsterartigen Gegenstande links neben dem Manne, den man schon bei Carrey und wieder in der Zeichnung Stuarts erkennt. Dieser Gegenstand mag eine gewandbedeckte Erderhöhung oder was immer sonst sein, hat aber in seiner Ganzheit betrachtet nicht die entfernteste Ähnlichkeit mit einer Schlange.

62) [S. 288.] Das Fragment ist abgeb, in den Anc. Marbles in the brit. Mus. Vol. VI. pl. 18. Wenn mehrfach, so wieder bei Friederichs, Bausteine S. 150 behauptet wird, die Entblößung des einen Schenkels dieser Figur sei für sie als Meergöttin charakteristisch, so muß dagegen bemerkt werden, daß wenigstens nach Carreys Zeichnung die Lenkerin von Athenes Gespann dieselbe Eigenthümlichkeit zeigt.

63) [S. 291.] Siehe z. B. Leake, Topographie von Athen, deutsch von Baiter und Sauppe, S. 242 und S, 400 f., Müllers Handb. §. 118.

64) [S. 291.] Roß, Das Thesoion u. s. w. S. 7.

65) [S. 293.] Die in London befindlichen Platten sind im Ganzen sehr vorzüglich abgebildet und eben so eindringlich besprochen in dem VII. Bande der Ancient Marbles in the brit. Museum.

66) [S. 299.] Abgebildet in Bröndsteds Reisen und Untersuchungen in Griechenland II, Taf. 47—51.

67) [S. 301.] Ersteres thut Petersen in seiner Abhandlung: Über die Feste der Pallas Athene in Athen und den Fries der Parthenon, Hamb. 1855, Letzteres Böttticher in dem Aufsatze: Über den Parthenon zu Athen und den Zeustempel zu Olympia je nach Zweck und Bedeutung, in der Zeitschrift für Bauwesen, redigirt von Erbkam 1852, S. 104—210, 498—520, und 1853, S. 35—44, 127—142 und 269–283.

68) [S. 301.] Vergl. meine kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 5 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1857 Nr. 10, meinen Aufsatz im N. Rhein. Mus. XIV. (1858) S. 161 ff. und gegen neuerdings laut gewordene Zweifel meine kunstgeschichtlichen Miscellen in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 S. 120 ff.

69) [S. 303.] Um keinen Leser, welcher nicht Gelegenheit hatte, sei es das Original des Parthenonfrieses, sei es gute Abgüsse oder Abbildungen, wie die im VIII. Bande der Anc. Marbles in the brit. Mus. oder für die Centralgruppe der Götter im V. Bande der Mon. dell'

Inst. tav. 26sq. zu sehn, an der Schönheit des Musterwerks irre zu machen, muß hier, wenn es auch mit Bedauern geschieht, auf die Unzulänglichkeit der beigegebenen Reproduction in Holzschnitt ausdrücklich hingewiesen werden, welche nur von der Composition im Allgemeinen eine erste Vorstellung vermitteln kann. Um diese möglichst ungetrübt zu geben, sind die vielfach beschädigten Figuren mit denjenigen Ergänzungen gezeichnet, welche keinem oder wenigstens unerheblichem Zweifel unterliegen, natürlich aber ohne auf Conjectur beruhende Attribute hinzuzufügen.

70) [S. 303.] Über die Nomenclatur der Götter am Parthenonfriese sind vielfältige Verhandlungen geführt worden, welche der Aufsatz von A. Michaelis in den Nuove Memorie dell' Inst. p. 183 mit der Tafel zu p. 208 am besten zur Übersicht bringt. Die im Texte befolgte Erklärung schließt sich an die von Michaelis gut begründete im Ganzen an, ohne gleichwohl einige abweichende geistreiche Deutungen stillschweigend zu unterdrücken.

71) [S. 304.] Die Annahme einer Lanze in ihrer Rechten ist zweifelhaft, s. Berichte d. k. sächs. Ges. d. Wiss. 1868. S. 134.

72) [S. 313.] Die ganze Karyatidenhalle ist abgeb. b. Stuart Vol. II. ch. 2 pl. 2 u. 16. Drei der Mädchen ruhen auf dem linken, drei auf dem rechten Fuße, je nachdem sie der linken oder der rechten Seite der Halle angehören. Eins derselben scheint durch das venetianische Bombardement umgestürzt worden zu sein, ist aber 1846 ergänzt und wieder aufgestellt, eine zweite lag ebenfalls am Boden und ist 1837 wieder aufgerichtet worden; an der Stelle einer dritten, der im Text abgebildeten, welche durch Lord Elgin nach London gekommen ist, steht jetzt ein Gypsabguß mit eiserner Axe, so daß die Halle so ziemlich wieder in ihrer Ganzheit erscheint.

73) [S. 316.] Vgl. Stephani in den Ann. d. Inst. 1843. S. 294 ff. mit tav. d'agg. L. Vgl. m. Schriftquellen Nr. 860 mit der Note.

74) [S. 317.] Siehe Bergk in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1845, S. 987f., Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 249 f.

75) [S. 173.] Ungenügend abgeb. bei Rangabé, Antiquités hellén. I. pl. 3 u. 4, und in der *Ἐφημερὶς ἀρχαιολ.* I. 33—48, besser bei Lebas, Voy. arch. en Grèce, Mon. fig. pl. 15—17.

76) [S. 320.] Siehe Bursian im N. Rhein. Mus. X. S. 511.

77) [S. 320.] Vergl. Leake, Topographie von Athen, Anhang 15, S. 392, der Übers. von Baiter und Sauppe, Roß in dem Werke: Der Tempel der Nike apteros von Roß, Schaubert und Hansen S. 13, Gerhard in den Annalen des Instituts für arch. Corr. 13, S. 61 ff., Jahn in der Jenaer Litt.-Ztg. 1843, S. 1166, Welcker, Alte Denkmäler I. S. 95. Note 19*, Lenormant bei Beulé, L'Acropole etc. 2, S. 238 f. Note 2 und Beulé das. S. 240 f., Friederichs, Bausteine S. 188 f.

78) [S. 321.] Siehe meine kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 6 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857. Wenn Friederichs, Bausteine S. 193 sagt, er könne in dem Friese Nichts finden, was auf einen bestimmten Kampf hinwiese, so ist das seine Sache, wenn er aber S. 189 behauptet, daß eine bestimmte Schlacht gemeint sei, werde durch Nichts angedeutet, so muß ich glauben, daß er meine Gründe nicht gehörig erwogen hat. Denn selbst, wenn diejenigen Helme, welche ich als speciell boeotische angesprochen habe, nicht solche sein sollten, genügt die am wenigsten von F. beseitigte Einheit der ganzen Composition, die Zusammengehörigkeit der Süd- und Nordseite mit den Perserkämpfen, welche die Kämpfe von Griechen gegen Griechen in ihre Mitte einschließen, um grade das für die Schlacht von Plataeae Charakteristische hervorzuheben. Vgl. neuestens Kekulé, Die Balustrade des Tempels der Athena-Nike, Leipz. 1869. S. 16 ff., u. S. 38.

79) [S. 324.] Vgl. außer dem in Note 77 angeführten Werke von Roß, Schaubert und Hansen Taf. 13 und der *Ἐφημ. ἀρχαιολ.* v. 1842 u. 1843, Archaeol. Ztg. 1862. Taf. 162, wo einige weitere Fragmente abgebildet sind, für den Gedanken der Composition Roß, Archaeol. Aufss. I. S. 116. Anm. und besonders die genaue Zusammenstellung und Besprechung der Fragmente von Michaelis in der Archaeol. Ztg. a. a. O. S. 249 ff., welcher den von Roß angeregten Gedanken weiter ausführt und begründet. Die neueste, noch um einige Fragmente bereicherte Zusammenstellung der erhaltenen Reste der Balustrade des Niketempels ist in der in Anm. 78. a. E. angeführten Schrift von Kekulé, besonders S. 21 ff. gegeben; allein Einiges

von dem hier Vorgetragenen, besonders die Annahme einer zweimaligen Darstellung der Athene und die andere, die Göttin sei in dem auf Taf. I. C. abgebildeten Fragmente auf einem Schiffe sitzend dargestellt, ist doch wohl problematisch, und schon hiernach kann ich die S. 40 f. vorgetragene Ansicht von einer Bezüglichkeit der Balustradenreliefe auf Alkibiades Heimkehr nach seinen Siegen von Abydos, Kyzikos und Byzanz (Ol. 93. 1, 407) sowie von derjenigen der auf dem Schiffe sitzenden Athene auf den Schutz der Göttin in der Seeschlacht von Abydos einstweilen auch noch nicht für gesichert halten.

80) [S. 324.] Die Handlung dieser Figur ist verschieden aufgefaßt worden, indem die Einen annahmen, die Nike befestige, die Andere, sie löse ihre Sandale. Es muß, wie auch im Text geschehn ist, zugegeben werden, daß eine ausreichende Erklärung für das Lösen der Sandale in dem Zusammenhange der hier dargestellten Handlung noch nicht gefunden ist (über die verschiedenen Erklärungsversuche s. Kekulé a. a. O, S. 29), andererseits aber scheint die Stellung und Handlung der Nike selbst den Gedanken an ein Befestigen der Fußbekleidung, zu der man beide Hände braucht, und selbst an das Befestigen eines los gewordenen Bandes (nach Roß und Kekulé) auszuschließen und nur unter der Voraussetzung, die Sandale werde gelöst um abgestreift zu werden, wobei die Göttin sich mit halb aufgespannten Flügeln im Gleichgewicht erhält, klar und gerechtfertigt.

81) [S. 325.] Vergl. Bursian im N. Rhein. Museum X. S. 512.

82) [S. 326.] Roß a. a. O. S. 18, Beulé L'Acropole etc. 1. S. 260 f., Kekulé a. a. O. S. 40f., vgl. Anm. 79 a. E. Am weitesten, und ohne Frage zu weit, geht in der Annahme einer verschiedenen Entstehungszeit des Frieses und des Balustradenreliefs Böttticher in seiner Tektonik der Hellenen, Buch 4, S. 38, Note 13, welcher die Balustradenreliefe für Theile der Weihgeschenke hält, die Attalos von Pergamon nach Pausan. 1, 25, 2 auf der Akropolis aufstelle. Zu dieser Annahme dürfte aber um so weniger Grund sein, je wahrscheinlicher es ist, daß Attalos' Weihgeschenke in Statuengruppen bestanden, deren Reste wir im Original oder in Nachbildungen besitzen. Doch davon später.

83) [S. 326.] Zu solchen, wenn auch nicht mit Unwahrscheinlichkeit, so doch nur vermutheten Grabsteinen gehören die vortrefflichen Reliefe in der Villa Albani und im Museo Chiaramonti, welche in der Archaeol. Ztg. v. 1864. S. 14 f. (vgl. Taf. 170) mit einem erweislichen Grabrelief im berliner Museum zusammen von Friederichs besprochen sind. Vgl. auch dessen Bausteine S. 195 ff. Auch die im Tivoli gefundene Reliefplatte des britischen Museums (abgeb. in den Specm. of. anc. sculpt. I. pl. 14, Müller, Denkm. d. a. Kunst I. 50 und in der ersten Aufl. dieses Buches I. S. 148. Fig. 26) in der man bisher einen Dioskuren erkannte, darf jetzt als Grabstein gelten und scheint ihrem Stil nach in die Frühzeit der ersten Blütheperiode zu gehören.

84) [S. 326.] Über die Vorstellungen auf den attischen Grabsteinen vgl. L. Friedlaender: de operibus anaglyphis in monumentis sepulcralibus graecis, Königsb. 1847, Pervanoglu: Die Grabsteine der alten Griechen nach den in Athen erhaltenen Resten derselben dargestellt, Lpz. 1863 und die Übersicht über die reichhaltige Sammlung des berliner Abgußmuseums bei Friederichs, Bausteine S. 194 ff.

85) [S. 328.] Wir dürfen dies mit Sicherheit daraus schließen, daß Pausanias 5, 22, 2 angiebt, die Inschrift an dem Weihgeschenken der Apolloniaten in Olympia sei in alterthümlichen Buchstaben (*γράμμασιν ἀρχαίοις*) geschrieben gewesen, was wir bei einem attischen Künstler unzweifelhaft auf das voreukleidische Alphabet beziehn dürfen.

86) [S. 328.] Siehe Welckers Epischen Cyclus 1, S. 212 ff. und 2, S. 169 ff.

87) [S. 328.] Siehe meine Gallerie heroischer Bildwerke 1, S. 415 ff. mit Tafel 22, und vgl. noch Mon. dell' Inst. VI. 5.

88) [S. 329.] Daß die beiden Anführungen des Plinius (34, 79): „puerum sufflantem languidos ignes" und „puerum suffitorem" fast gewiß auf ein und dasselbe Werk sich beziehn, hat Brunn K. G. I. S. 259 erwiesen; wenn derselbe jedoch auch den von Pausanias 1, 23, 8 bezeugten Knaben mit dem *περιῤῥαντήριον* mit der bei Plinius angeführten Statue identificiren will, so kann ich ihm nicht beistimmen; allerdings bedeutet suffitio Wasserbesprengung und Räucherung, aber das *περιῤῥαντήριον* hat mit Feuer einmal für allemal Nichts zu thun, ein Knabe, der ein Weihwasserbecken hielt, konnte nicht zugleich sufflare languidos

ignes. Mögen wir deshalb den puerum suffitorem nach dem doppelten Sinne von suffitio mit dem puer sufflans languidos ignes oder mit dem bei Pausanias erwähnten Knaben identificiren, dieser sufflans languidos ignes und der, von dem Pausanias redet, müssen unbedingt als verschieden betrachtet werden, denn daß Pausanias ein Räucherbecken, dessen Feuer der Knabe anblies, für ein Perirrhanterion versehn habe, ist durchaus unwahrscheinlich.

89) [S. 330.] Bötticher, Tektonik der Hellenen, Buch 4, S. 61, Note 26.

90) [S. 330.] Nach einer Emendation der betreffenden Stelle des Plinius (34, 79) von Urlichs in der Arch. Zeitung v. 1855, S. 256, ist auch der Pankratiast Autolykos, propter quem Xenophon symposion scripsit, welchen man nach der bisherigen Lesung der Stelle als ein Werk des Leochares betrachten mußte, von Lykios, was, wie auch Urlichs bemerkt, allein mit der Zeitrechnung stimmt, die bei der früheren Annahme die größten Schwierigkeiten gemacht hat; vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 387.

91) [S. 331.] Vgl. Bergk, Zeitschrift f. d. Alterth.-Wiss. 1845, S. 969 und Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 436.

92) [S. 331.] Vgl. Roß, Archaeol. Aufsätze I. S. 185 ff., Brunn, Künstlergesch. I. S. 266.

93) [S. 332.] Neuestens glaubt Conze in seinen Beiträgen z. Geschichte d. griech. Plastik S. 11 die von Friederichs u. A. für den Doryphoros des Polyklet in Anspruch genommenen Statuen (s. unten unter Polyklet), welche er als attisch betrachtet, auf den Doryphoros des Kresilas zurückführen zu sollen. Dies aber ist einstweilen wenigstens noch problematisch.

94) [S. 332.] Die londoner Büste ist abgeb. bei Stuart, Ant. of. Athens Vol. II. ch. 5. p. 42 und in den Ancient Marbles in the brit. Mus. II. pl. 32; die vaticanische in Viscontis Iconographie grecque I. 15, beide zusammen in der Archaeol. Ztg. N. F. I. 1868 Taf. 2; die münchener (deren Bedeutung als Perikles Friederichs, Bausteine S. 125. Note, läugnet) trägt in Brunns neuen Verzeichniß der Glypthothek die Nummer 157 (früher bei Schorn Nr. 161).

95) [S. 332.] Vgl. E. Curtius in der Archaeol. Ztg. 1860. S. 40 und Conze das. N. F. I. 1868. S. 2 mit den Tafeln 1. u. 2.

96) [S. 333.] Die Litteratur der Controverse über den sterbenden Verwundeten und den Diitrephes des Kresilas s. in m. Schriftquellen, Anm. zu Nr. 871; hinzuzufügen ist Schubart in Fleckeisens Jahrbüchern v. 1868. S. 158 f.

97) [S. 335.] Über die erhaltenen Amazonenstatuen, in denen man Nachbildungen der Euknemos des Strongylion gesucht hat s. d. Anm. zu Nr. 879 meiner Schriftquellen. In der Reihe der „ephischen" Amazonenstatuen wird man sie meiner Meinung nach nicht suchen dürfen, wogegen es wohl möglich wäre, daß man für die von M. Hoffmann vorgeschlagene kleine berittene Amazone vom Herculaneum außer dem geringen Maße und den in der That schönen und schön bewegten Beinen auch noch den Umstand mit Recht würde geltend machen können, daß es dem excellenten Pferdebildner Strongylion nahe liegen mußte, seine Amazone zu Pferde darzustellen. Das Pferd der kleinen Amazone ist vortrefflich und der Stil St.'s Zeit nicht unangemessen.

98) [S. 335.] S. m. Schriftquellen S. 163 ff. Unter den Namen dieser Künstler ist weitaus der berühmteste der des großen Philosophen Sokrates, von dem man angab, er sei in seiner Jugend Bildhauer gewesen; obgleich wir dieses nicht direct in Abrede stellen können, ist doch nicht zu übersehn, daß die meisten Zeugnisse für die ihm beigelegten Werke: eine Gruppe der bekleideten Chariten und einen Hermes Propylaeos innerhalb der Propylaeen der Akropolis von Athen nur unbestimmt lauten. Vgl. Bursian im N. Rhein. Mus. X. S. 574 f.

99) [S. 341.] Vgl. wegen dieser Werke und ihrer Zurückführung auf den älteren anstatt des jüngeren Polyklet, dem Brunn mit Anderen sie beigelegt hatte, s. meine Schriftquellen Nr. 941, 942 und 943 mit den Anmerkungen.

100) [S. 341.] Die Zurückführung des kanonischen Ideals des Hermes auf Polyklet wegen der in Lysimacheia aufgestellten Statue findet sich zuerst in Heynes Aufsatz: De auctoribus formarum quibus Dii veterum Graecorum efficti sunt p. 23; es wiederholt sie Böttiger in seinen Andeutungen zu 24 Vorlesungen etc., S. 116 f. Nachdem die aus vielen Gründen ungleich wahrscheinlichere Ansicht, daß das Hermesideal der jüngeren attischen Schule verdankt werde, sich bei Müller im Handb. §. 380, 2 findet, taucht die alte Ansicht wiederum in Feuerbachs Geschichte der griech. Plastik 2, S. 61 auf, ohne jedoch irgendwie begründet zu werden.

101) [S. 341.] Siehe: Die Ausgrabungen am Tempel der Hera unweit Argos, ein Brief von Prof. A. Rizo Rangabé in Athen an Prof. L. Roß in Halle, Halle 1855.

102) [S. 342.] S. Müller, Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 132, vgl. 133 ff. Archaeol. Ztg. 1866. Taf. 43. Nr. 38, Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 303. Nr. 35 ff.

103) [S. 342.] Siehe Karl Bötticher in der archaeol. Zeitung von 1856, S. 169 ff.

104) [S. 342.] S. m. Schriftquellen Nr. 937 und vergl. Welckers Griech. Götterlehre II. S. 320 f. Note.

105) [S. 343.] Abgeb. ist der neapeler Kopf gänzlich ungenügend im Museo borbon. V. tav. 9. Nr. 2, ungleich besser, aber doch nicht durchaus charakteristisch in den Mon. d. Inst. VIII. tav. 1. Für seine Zurückführung auf die Hera des Polyklet hat namentlich Brunn gekämpft, Bull. d. Inst. 1846. p. 122 ff., Annali 1864. p. 297 ff,, dem unbedingter oder bedingter Andere beigetreten sind, wie Kekulé in s Büchlein über Hebe, auch Friederichs, Bausteine S. 107. Was ich selbst in m. kunstgeschichtl. Analekten Nr. 2 in der Zeitschrift für die Alterth. Wiss. v. 1856 gegen Brunn geltend gemacht habe, das kann ich, sofern es den ludovisischen Kopf für Polyklet in Anspruch nimmt, nicht mehr aufrecht erhalten, wogegen ich, was den neapeler Kopf anlangt, abgesehn von gewissen zu kräftig gewählten Ausdrücken, auch jetzt noch die damals vertretene Ansicht, in der mir der Hauptsache nach Bursian in Fleckeisens Jahrbb. LXXVII. 2. S. 101 beigetreten ist, aufrecht erhalte. Die ganze nach vielen Richtungen hin complicirte Frage werde ich an einem anderen Orte im Zusammenhange behandeln.

106) [S. 344.] Es ist das freilich eine streitige Sache, und der Wortlaut der Stelle bei Plinius 34, 55: Polyclitus diadumenum fecit . . . idem et doryphorum viriliter puerum; fecit et quem canona vocant artifices (nach der von Thiersch Epochen S. 357 vorgeschlagenen und von Brunn, Künslergeschichte 1, 215, befolgten Interpunction) scheint für die Nichtidentität des Doryphoros und des Kanon zu entscheiden. Allein für die Identität scheinen doch mehre andere Stellen alter Schriftsteller zu sprechen, siehe Jahn im N. Rhein. Mus. IX. S. 317, die schwerer wiegen, als die eine vielleicht corrupte (quem et zu lesende) Stelle des Plinius.

107) [S. 344.] Die Exemplare sind am vollständigsten aufgezählt in Conzes Beiträgen z. Gesch. d. griech. Plast. S. 5 f.

108) [S. 344.] Der Doryphoros des Polyklet, berliner Winckelmannsfestprogramm von 1863; vgl. Helbig im Bull. dell' Inst. 1864. p. 29 sq., E. Petersen in der archaeol. Ztg. 1864. S. 130 f., Friederichs das. S. 149 f. und in seinen „Bausteinen" S. 118. Neuestens A. Conze in s. Beiträgen z. Geschichte d. griech. Plastik S. 5 ff, der gegen Friederichs' Hypothese sehr gewichtige Gründe in fein empfundener Darstellung geltend und jene Hypothese selbst sehr fraglich macht. Seine positiven Behauptungen dagegen, die von Friederichs für Polyklets Doryphoros in Anspruch genommenen Statuen gehen auf den Doryphoros des Kresilas zurück (oben S. 332) und der Doryphoros des Polyklet sei vielmehr in der s. g. Athletenfigur des Stephanos in der Villa Albani und deren Wiederholungen zu erkennen, dürften doch noch beträchtlichen Zweifeln unterliegen. Die antiken Stellen über den Doryphoros-Kanon in meinen Schriftquellen Nr. 953—961.

109) [S. 345.] Zweifel gegen die Zurückführung dieser Statue auf den Diadumenos des Polyklet sprach schon Stark aus in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1866. S. 171, nicht minder Conze in s. Beiträgen z. Gesch. d. griech. Plastik S. 12.

110) [S. 345.] S. Jahn in der Archaeol. Ztg. 1866. S. 253 f.

111) [S. 345.] Über die beiden Personen, welche uns unter dem Namen Artemon periphoretos bekannt sind, s. d. Note zu Nr. 966 m. Schriftquellen. So eigenthümlich unter den Werken Polyklets sich das Porträt eines Atheners ausnimmt, muß ich immer noch für wahrscheinlicher halten, daß der von Plinius genannte Artemon der perikleische Ingenieur war als der aus Anakreons Gedichten bekannte Weichling, welchen ich überhaupt nicht als Gegenstand plastischer Darstellung anzuerkennen vermag und der sich am wenigsten mit dem Kunstcharakter Polyklets verträgt. Den perikleischen A. zu porträtiren mag Polyklet eine uns nicht bekannte persönliche Veranlassung gehabt haben.

112) [S. 346.] Vgl. d. Litteratur über die s. g. ephesischen Amazonenstatuen in m. Schriftquellen, Anm. zu Nr. 946; hinzuzufügen ist: Friederichs, Bausteine S. 113 ff. Nr. 93.

113) [S. 346.] Sollte Conze Recht haben, welcher in seinen Beiträgen z. Gesch. d. griech. Plastik S. 6 ff. behauptet, die von Friederichs für den Doryphoros des Polyklet in Anspruch genommenen Statuen seien vielmehr attisch, so würde damit auch der Atticismus der Amazone Nr. 71 im braccio nuovo wahrscheinlich, wenn nicht gewiß, und dann würde man sie, nicht die matteische auf Phidias zurückzuführen haben. Daß dieses sehr Vieles für sich hat, wird Niemand läugnen können, der die Acten der Frage über die ephesischen Amazonen kennt; die einfachere Statue würde damit dem älteren Meister zugewendet, die eleganteste dem Sieger Polyklet. Und dann ist das gewiß, daß die schöne kleine florentiner Bronze, welche anstatt der vaticanischen Marmorstatue unter a in Fig. 69 abgebildet ist, ganz darauf angelegt scheint, sich rechts auf einen Speer zu stützen, daß sie also im Motiv der Amazone des Phidias entsprechen würde, die ἀπερειδομένη τῷ δορατίῳ dargestellt war, während, wie schon im Texte gesagt ist, dies Motiv bei der matteischen Amazone sehr zweifelhaft ist. Als abgeschlossen kann ich aber diese Frage nicht betrachten; sie hangt mit der Doryphorosfrage auf's engste zusammen und der Atticismus der Friederichs'schen Doryphorosstatuen ist mir angesichts des ruhig stehenden Diskobols (Fig. 50), dessen attische Herkunft mir Kekulé mit Recht zu behaupten scheint (s. oben Anm. 22), einstweilen noch sehr zweifelhaft. — Daß in Fig. 69 die florentiner Bronzestatuette anstatt der Marmorstatue im braccio nuovo abgebildet ist, glaube ich einerseits durch ihre Vorzüglichkeit, andererseits dadurch rechtfertigen zu können, daß die Bronze durch die Restauration (des rechten Armes) nicht in dem Maße der matteischen Statue angenähert ist, wie dies bei der Statue im braccio nuovo der Fall ist.

114) [S. 351.] Wenn Urlichs, Archaeol. Ztg. v. 1859. S. 111 sich mit dieser Erklärung nicht zufrieden geben will und verlangt, man solle des Plinius Worte ganz buchstäblich dahin verstehn: „Polyklet verfertigte Statuen, die ganz auf einem Fuße standen, indem er pankratiastische Schemata in Erzbildern wiedergab" und sich dabei auf den, allerdings auf einem Fuße allein stehenden Apopternizon (S. 345) beruht, so dürfte er übersehn haben, daß Plinius nicht von der einen oder der anderen polykletischen Statue, sondern insgemein von einer Neuerung Polyklets in der Composition von Statuen redet. Und daß diese nicht in der völligen Lösung des einen Fußes vom Boden bestanden haben kann, das lehren, abgesehn von allgemeinen Gründen, die polykletischen Statuen des Doryphoros, Diadumenos, Apoxyomenos auch dann, wenn man die erhaltenen Statuen, welche man als Nachbildungen betrachtet, als solche nicht gelten lassen will; denn bei diesen Bildern würde das Stehn auf einem Beine durchaus unmotivirt sein. Vgl. auch E. Petersen in der Archaeol. Ztg. v. 1864. S. 131. Die Schwierigkeiten, welche Urlichs gegen die auch von mir gebilligte Erklärung erhebt sind von keiner entscheidenden Bedeutung und die Forderung, Plinius Notiz auf ruhig stehende Bilder zu beziehn ist eine ganz und gar berechtigte.

115) [S. 352.] So ist nach Jahns Darlegung im N. Rhein. Mus. IX. S. 315 f. der Sinn der Worte Plin. 34, 35: solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur, zu fassen.

116) [S. 355.] Dies der Sinn der in Schriftquellen Nr. 970 u. 971 mitgetheilten Stellen, über welche die das. in der Anm. angeführte Litteratur zu vergleichen ist.

117) [S. 357.] Über die der Gestaltung des Zeus Philios zum Grunde liegende mythologische Idee vergl. Preller in der Arch. Zeitung von 1845, S. 105.

118) [S. 357.] Vergl. Bullettino dell' Instituto 1846, S. 53, wo übrigens die Zurückführbarkeit des in Rede stehenden Typus nur in durchaus zweifelnder Weise angenommen wird.

119) [S. 359.] Über die Zurückführung dieses Typus auf Daedalos von Sikyon s. die zu m. Schriftquellen Nr. 994 angemerkte Litteratur; über die Ergänzungen an dem vaticanischen Exemplar Müller-Wieselers Denkm. d. a. Kunst II. zu Nr. 279. Statuarische Wiederholungen sind verzeichnet in Müllers Handb. 377 Anm. 5, doch ist die Zahl der Exemplare größer.

120) [S. 359.] In dieser Stellung erscheinen sie in Brunns Künstlergeschichte in dem Abschnitt I, S. 275 ff.

121) [S. 360.] S. m. Aufsatz in den Berichten d. k. sächs. Ges. d. Wissenschaften von 1866 S. 229 f. und die dort angeführte Litteratur; vgl. m. Schriftquellen Nr. 1014 und neuestens Brunn in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. v. 1868. II. S. 458.

122) [S. 360.] Siehe: die Ausgrabungen beim Tempel der Hera unweit Argos (Anm. 101) S. 18 f., Bull. d. Inst. 1854. II. p. XIII. und Fleckeisens Jahrbb. LXXVII. S. 109 f.

123) [S. 361.] Vgl. François Lenormant in der Revue archéologique v. 1867. p. 116 sqq., woselbst auch das im Text erwähnte weibliche Köpfchen pl. XV. abgebildet ist.

124) [S. 362.] Über das Datum vergl. Brunns Künstlergeschichte I, S. 283 f. und eine Abhandlung von Rathgeber in der Arch. Zeitung von 1856. S. 244 ff.

125) [S. 363.] Rathgebers Anordnung a. a. O. S. 250 ist bares Phantasiegebilde ohne einen Schatten von Gewähr. Wozu dergleichen Spielereien?

126) [S. 263.] Drei bedeutende Künstler, Hypatodoros und Aristogeiton von Theben und Damophon von Messene, welche Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 293 ff. und S. 287 ff., als in diese Periode gehörend, behandelt, fallen chronologisch der folgenden zu, und da dieselben mit den Schulen dieser Zeit in keinem sichtbaren oder verbürgten Zusammenhang stehn, wie der jüngere Polyklet oder wie Antiphanes mit der Schule Polyklets, so haben wir weder Recht noch Veranlassung sie zu dieser Periode zu ziehn. Stellt sich in ihren Werken das Grundprincip der Periode dar, von der wir jetzt handeln, so ist dies Conserviren des Geistes einer älteren Entwickelung in einer im Übrigen andere Bahnen betretenden jüngeren Zeit eine Thatsache, deren ganze Bedeutsamkeit wir sorgfältig zu wahren haben, anstatt dieselbe durch eine Behandlung wie die Brunns zu verwischen.

127) [S. 364.] Abgeb. b. Stuart u. Revett, Antiquities of Athens III. ch. 9. pl. 1 u. 6 ff., vgl. Urlichs, Skopas' Leben und Werke S, 4.

128) [S. 365.] Abgebildet sind die Fragmente dieser Reliefe vollständig im 1. Bande des großen Werkes der Expédition scientifique de la Morée pl. 74—78, vergl. auch Clarac, Musée des sculptures vol. 2, pl. 195B, und für die wichtigsten Stücke Müllers Denkmäler d. a. Kunst 1, Taf. 30. Die eindringlichste Besprechung dieser kostbaren Reste ist von Welcker im Rhein. Mus. 1833, S. 503 ff. und hinter seinem Katalog des Gypsmuseums in Bonn, 2. Ausg., S. 151 ff. Neuerdings vgl. auch Friederichs, Bausteine S, 130 ff., wo einige nicht unwesentliche Irrthümer Welckers berichtigt sind.

129) [S. 365.] In unserem Texte des Pausanias sind nur 11 Gegenstände angegeben, was jedoch, wie Welcker bemerkt, entweder auf Flüchtigkeit des Schriftstellers oder auf einer Zerstörung seines Textes beruht.

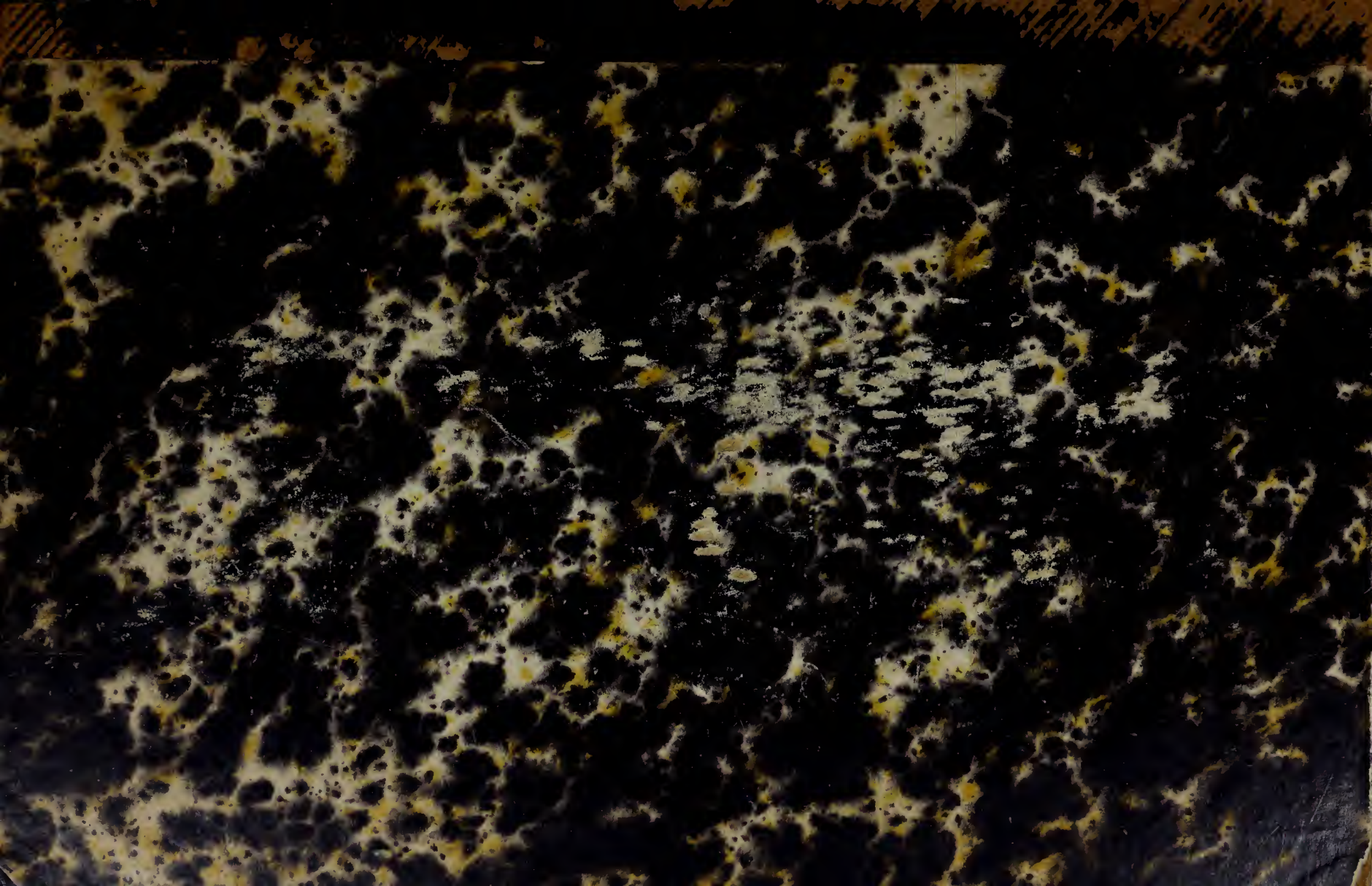
130) [S. 366.] Außer anderen von Welcker a. a. O. hiefür geltend gemachten Gründen spricht, wie mir scheint, entscheidend dafür die Zahl $12 = 2 \times 6$, denn der Tempel war hexastylos peripteros, hatte also im äußeren Säulenfriese an den Schmalseiten je zehn Metopen, zwischen den Anten des Pronaos dagegen je sechs. Wenn Friedrichs Bausteine S. 133 dem widerspricht und meint, aus den Worten des Pausanias ergebe sich, daß er mit den Thüren, über denen er die Bildwerke sah, diejenigen meint, mit denen das Peristyl geschlossen war, so kann ich ihm nicht beistimmen, und habe meine Gründe in m. kunstgeschichtl. Miscellen Nr, 12 in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1868. S. 135 f. näher dargelegt.

131) [S. 368.] Dies nahm O. Müller an in der Hallischen Litteraturzeitung v. 1835. S. 233, doch erklärt sich auch Welcker dagegen.

132) [S. 369.] Über den Tempel von Phigalia vergl. besonders E. Curtius: Peloponnesos 1. S. 317 ff.

133) [S. 371.] Da die Platten auf den beiden Tafeln 73 u. 74 in irgend einer Abfolge gegeben werden mußten, die Stackelberg'sche nicht beibehalten werden konnte und auch die von Ivanoff vorgeschlagene in manchen Theilen nicht genügte (s. auch Friederichs Bausteine S. 181), so war ich in die Nothwendigkeit versetzt, eine neue Anordnung zu versuchen, bei welcher die Rücksicht auf möglichst große Abwechselung der Motive und auf ein möglichst gutes Aneinanderschließen der einzelnen Platten maßgebend war. Im Einzelnen kann ich meine Anordnung hier ohne Weitläufigkeit nicht motiviren, daß sie wohl überlegt sei wird derjenige finden, der sie genau zu prüfen sich die Mühe giebt, daß sie nicht möglicherweise durch eine bessere ersetzt werden könnte bin ich weit entfernt zu behaupten. Mit den Buchstaben A—D sind die Seiten des Tempels bezeichnet, A ist die Langseite links vom Eintretenden. Da unter den Platten selbst die Stackelberg'sche (St.) so gut wie die Ivanoff'sche (I.)

Nummernabfolge gegeben ist, ist eine vergleichende Übersicht der drei verschiedenen Anordnungen hier entbehrlich.

134) [S. 375.] Curtius, Peloponnesos 1, S. 330 „und wenn sich das Material, das Stackelberg für parisch hielt, als pentelischer Stein erweisen sollte, so würde man mit großer Wahrscheinlichkeit daraus schließen, daß die Reliefs selbst fertig aus den attischen Künstlerwerkstätten hieher gebracht sind.“ Warum? der pentelische Stein war durch Phidias und die Seinen als architektonisches Sculpturmaterial in Schwang gekommen, die attischen Brüche waren in lebhaftem Betrieb, warum sollten sich die Phigalier, die daheim keinen Marmor hatten, nach dem entfernteren Paros wenden? So hat z. B. auch Damophon von Messene in attischem Marmor wie in parischem gearbeitet, s. Brunn, Künstlergesch. 1, S. 287 ff., 302. Aus dem Material folgt also für den Ort, wo die Reliefe gearbeitet wurden, an sich gewiß Nichts.

Druck von C. P. Melzer in Leipzig.